ЛИТЕРАТУРА СЛАВЯНСКИХ И БАЛКАНСКИХ НАРОДОВ

КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКОВ

inslav

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт славяноведения и балканистики

ЛИТЕРАТУРА СЛАВЯНСКИХ И БАЛКАНСКИХ НАРОДОВ

КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Реализм и другие течения

Издательство «Наука»
Москва 1976

inslav

Книга посвящена судьбам реализма в зарубежных славянских и балканских литературах конца XIX — начала XX века. Исследуя взаимодействие реализма с другими художественными течениями рубежа веков, авторы показывают его ведущую роль в литературном процессе этого периода, плодотворность его традиций для формирования социалистического искусства XX века.

Редакционная коллегия:

Л. Н. БУДАГОВА, В. В. ВИТТ, Г. Я. ИЛЬИНА,
С. Б. ИЛЬИНСКАЯ, Д. Ф. МАРКОВ

Л $\frac{70202-217}{042(02)-76}$ БЗ—13—25—76 © Издательство «Наука» 1976 г.

inslav

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Предлагаемый вниманию читателей сборник посвящен проблемам развития реализма в зарубежных славянских и балканских литературах конца XIX—начала XX в. Этот переходный период, открывающий XX век и, в известном смысле, нашу современность, привлекает пристальное внимание исследователей.

Проблемы реализма XX в. широко обсуждаются сейчас в науке. Несомненно, что в нем происходят определенные сдвиги, возникают качественно новые черты, что делает его отчасти не похожим на реализм предшествующего этапа. В чем же состоят эти изменения? Ответов дается множество, но в основном все исследователи отмечают появление в реализме универсального отрицания буржуазных общественных отношений, возрастание активного, критического пафоса; подчеркиваются существенные изменения в поэтике реалистической прозы (более свободное, чем в XIX в., обращение к условности, фантастике и символике, усиление интеллектуального, философского, а также субъективно-лирического начала и др.).

Немало остается все же спорных и нерешенных проблем. До сих пор, например, дебатируется вопрос, находился ли критический реализм в конце XIX—начале XX в. в состоянии упадка, деградации или, видоизменяясь, продолжал оставаться плодотворным и перспективным методом. Некоторые ученые бесспорное положение о кризисе буржуазного сознания в эту эпоху толкуют расширительно, считая, что критический реализм исчерпал себя в конце XIX в. Положение о «дезинтеграции» реализма, о его разрушении, распаде выдвигается и в литературоведении некоторых зарубежных славянских и балканских стран.

Безусловно, эта категоричность оценки реализма связана с узким его пониманием, при котором в качестве

inslav

определяющего признака выступают жизнеподобие форм, критерий внешней достоверности. Но если видеть главное содержание реалистического метода в самом принципе художественного отражения жизни, который исследует общественные закономерности действительности, воспроизводит характеры, обусловленные общественными обстоятельствами, в соответствии с их внутренней логикой, что не исключает использования условно-метафорических форм, — то положение о деградации реализма начала XX в. вызовет серьезные возражения. Мы солидарны с теми учеными, которые рассматривают расширение эстетической платформы реализма как одну из существенных и закономерных особенностей его развития в XX в.

Наблюдения над славянскими и балканскими литературами рубежа веков убеждают, что значение реализма в общем литературном развитии периода очень велико. В эпоху массированного натиска «измов», которым отличается в это время литературная жизнь, реализм отнюдь не уходит со сцены: с ним связаны многие вершинные достижения славянских и балканских литератур.

Опыт этих литератур до сих пор еще недостаточно привлекается советским литературоведением для решения общетеоретических вопросов развития реализма на рубеже XIX—XX вв. Изучение важнейших типологических черт реализма XX в. ведется еще в основном на материале западноевропейских и русской литератур. Между тем процессы, происходившие в то время в искусстве славянских и балканских стран, дают возможность уточнить многие важные историко-литературные и типологические характеристики и составить более полное представление о картине мирового литературного развития.

Авторы настоящего сборника рассматривают свой труд как одну из первых научных разработок, необходимых для создания подобной картины. Они не ставили перед собой задачи монографического исследования всего обширного комплекса проблем, связанных с развитием реализма в каждой из славянских и балканских стран. Основываясь на конкретном изучении пока еще мало введенного в литературоведческий обиход материала, они стремились сочетать историко-литературный анализ с постановкой некоторых принципиальных, имеющих теоретическое значение вопросов.

inslav

Характер литературного процесса конца XIX—начала XX в. определялся прежде всего новым историческим содержанием эпохи. Капитализм вступил в стадию империализма. На историческую арену вышел новый революционный класс — пролетариат. То был период острой идеологической борьбы, общее направление которой определяли два основных класса — пролетариат и буржуазия. Но следует иметь в виду и чрезвычайное многообразие промежуточных переходных идеологических форм, без учета которых нельзя понять всей сложности литературного процесса.

В славянских и балканских литературах этого периода мы встречаемся с различными течениями, нередко противоречивыми, не поддающимися однозначной характеристике. Так и реализм начала века, по сравнению с предшествующим периодом, более многослоен, отличается большим многообразием типов и тенденций. Задача состоит в том, чтобы избежать схематизма в оценке сложных явлений, объективно определить их место и функции в общем литературном процессе.

Эту цель и преследовали авторы сборника. В статьях, посвященных соотношению течений в болгарской литературе конца XIX — начала XX в., развитию польской, сербской, словацкой и хорватской прозы затронуты проблемы типологии реализма в ту эпоху, многообразия и переплетенности его линий, его сложной и противоречивой эволюции. И хотя рассматриваемые литературы находились на разных стадиях развития, анализ конкретного материала позволяет сделать вывод об исторической динамике реализма каждой национальной литературы, о существовании в нем и взаимодействии разных типологических разновидностей.

Авторы показывают усиление критического начала в реализме, новые формы гуманизма и социального видения, сближение его с социализмом, т. е. «те изменения в критическом реализме XX в., которые происходили под влиянием революционных событий, социалистических идей, вели к возникновению в нем тенденций, служивших мостом к новому, социалистическому искусству» [1].

Проблема возникновения явлений, делающих критический реализм непосредственным предшественником и

[1] *Д. Ф. Марков.* Генезис социалистического реализма. М., 1970, стр. 79.

inslav

истоком социалистического реализма, рассматривается в данной работе в общетеоретическом плане на примере творчества крупнейших художников — чешского поэта П. Безруча, болгарских писателей Г. Киркова и Д. Полякова, словенского И. Цанкара.

С другой стороны, конкретный анализ творчества писателей дает основание говорить и об осложненности развития реализма в эти годы, сочетании в нем острокритических, революционных тенденций с социально-утопическими и наивно-иллюзорными, о влиянии на писателей-реалистов общей атмосферы идейного кризиса буржуазной эпохи. Особое значение приобретает в этой связи проблема переходных форм, возникновения явлений промежуточной эстетической природы.

Большое место в статьях сборника занял также чрезвычайно важный для славянских и балканских литератур начала XX в. вопрос о роли романтизма — как традиции и как типа художественного обобщения,— об изменениях поэтики реализма в результате взаимодействия реализма и романтизма. Общественная обстановка в славянских и балканских странах, большинство из которых переживало на рубеже веков новый этап борьбы за национальную независимость, героика наступающего великого сражения пролетариата с капиталом обусловили возрождение в литературе романтических тенденций. В сборнике эта проблематика подробно исследована на материале польской, болгарской, чешской и румынской литератур.

Исследуется также специфика натуралистических тенденций в литературах этого времени (преимущественно польской и хорватской), где они, как правило, не вылились в четко оформившиеся направления, но, заявив о себе одновременно с расцветом реализма, сыграли определенную роль в развитии прозы.

При рассмотрении взаимоотношений реализма и модернизма авторы стремились подходить к проблеме модернизма дифференцированно и объективно, в то же время решительно возражая против апологетизации модернизма, против провозглашения его вершиной искусства XX в.

Авторы подчеркивают принципиальную разницу между реализмом и модернизмом как между двумя противоположными философско-эстетическими системами. Но

inslav

очень важно сообразовываться с конкретно-историческими условиями, в которых развивались те или иные явления. Тип откровенно антидемократического, индивидуалистически-декадентского искусства был сравнительно мало распространен в литературах славянских и балканских стран. Национально-освободительная борьба в славянских и балканских землях оплодотворяла литературу прогрессивными идеями. Она вообще была важным фактором известной нейтрализации декадентских настроений, способствовала обращению писателей, в том числе писателей-модернистов, к общественной проблематике, что, конечно же, должно объективно учитываться.

При оценке противоречивых явлений всегда возникает опасность односторонности. В конце XIX — начале XX в. выступали художники, для творчества которых в определенные периоды были характерны мотивы пессимизма. В чем-то они смыкались с декадансом. Но было бы ошибкой огульно причислять их к литературной реакции. Так, творчество болгарских поэтов П. Яворова и Д. Дебелянова свидетельствует о неправомерности сведения получившей большое распространение на рубеже веков трагедийной лирики к декадансу. Пессимистические настроения этих поэтов — результат крушения высоких общественных идеалов, жестоко растоптанных буржуазной реакцией. Их искусство основано на ощущении трагических социальных противоречий времени, сочувствии судьбе народных масс. Вообще, движения за обновление искусства, выступающие в это время в ряде стран под названием «*модерн*», на самом деле являли собой комплекс тенденций не только модернистских, но романтических и даже реалистических; важным их содержанием становился *мотив духовной неудовлетворенности,* бунта, *антибуржуазного протеста.* Поучительна в этом смысле рассмотренная в сборнике эстетическая концепция Ивана Цанкара — крупнейшей фигуры словенского «модерна», ставшего основоположником пролетарской литературы Словении.

Разные возможности развития поэзии на рубеже веков рассмотрены на примере трех шедших разными путями чешских поэтов — Й. Махара, А. Совы и О. Бржезины, а также польского поэта Л. Стаффа, грека К. Кавафиса.

inslav

В то же время сопоставление реализма и символизма (на примере болгарской и чешской литератур) показывает большие возможности реализма, обнаруживающего способность развиваться вместе с действительностью, и ограниченность символизма, замыкающего художника в определенной эмоционально-философской сфере.

Важным и перспективным аспектом изучения взаимодействия разных художественных течений авторы сборника считают исследование влияния реализма на модернизм, которое, на наш взгляд, не сводится только к проблеме разрыва писателей с модернизмом, закономерного для многих крупных художников, начинавших в русле различных «измов» (между тем именно такое ограничение поля исследования наряду с задачей обнаружения модернистских наслоений у реалистов превалирует на сегодняшний день в разработке этой проблематики). Изучение влияния реализма на писателей, не порвавших с модернизмом, выявление элементов реализма в произведениях, по своей направленности нереалистических и даже модернистских, обогащает наше представление об активной роли реализма в литературном процессе рубежа веков.

Славянские и балканские литературы конца XIX—начала XX в. неизменно подтверждают жизнестойкость реализма, его способность к постоянному развитию, плодотворность его традиций для формирующегося социалистического искусства.

inslav

Д. Ф. Марков

РЕАЛИЗМ И ДРУГИЕ ТЕЧЕНИЯ В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА[1]

Проблема своеобразия реализма XX в., его соотношения с другими творческими методами привлекает пристальное внимание литературоведов, так как она связана с актуальными и острыми вопросами нашей современности. Для решения этой проблемы может послужить опыт каждой национальной литературы. Некоторые выводы, подкрепляющие или дополняющие наши представления об особенностях мирового литературного движения XX в., можно сделать на материале литературы Болгарии.

В 1912 г. А. М. Горький отметил характерную особенность развития болгарской литературы — чрезвычайную интенсивность происходящих в ней процессов. Он писал: «После пятивекового гнета чужой народности Болгария возвратилась к жизни индивидуальностью яркой, полной творческих сил, и быстро заняла достойное ее место в семье культурных наций»[2].

Действительно, в болгарской литературе конца XIX—начала XX в. возникали и иногда с большой силой обнаруживали себя такие явления, которые представляют принципиальный теоретический интерес: они способствуют более широкому пониманию как общих закономерностей, так и многообразия национальных форм миро-

[1] В основу настоящего текста положена ранее опубликованная статья «Реализм и романтизм в болгарской литературе конца XIX—начала XX в.» (в кн.: *Д. Ф. Марков.* Из истории болгарской литературы. М., 1973), структурно измененная и дополненная.

[2] *М. Горький.* Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 452.

inslav

вого литературного процесса. Так, например, литература критического реализма Болгарии, как и некоторых других стран центральной и юго-восточной Европы (в отличие от ряда западноевропейских стран), идет в это время по линии быстрого подъема: в 90-х годах прошлого столетия болгарский критический реализм вступает в фазу расцвета, становится самым сильным литературным направлением. Вместе с тем, развиваясь в условиях обостренной классовой борьбы между буржуазией и уже вышедшим на историческую арену революционным пролетариатом, болгарская реалистическая литература в той или иной степени испытывала влияние идеологии этих двух борющихся сил; ей были присущи процессы, во многом сходные с происходившими во всех европейских литературах в эпоху империализма.

С необычайной быстротой, не успевая сколько-нибудь полно оформиться и проявиться, возникали в болгарской литературе этого периода модернистские течения. Притом явления кризиса в модернизме выразились очень резко сразу же после первой мировой войны: глубокий перелом в творчестве большой группы болгарских писателей-символистов, их сближение с народом наглядно демонстрируют соотношение и перспективы развития противостоящих друг другу направлений — модернизма и реализма.

Показательно также и то, что в силу ряда причин в Болгарии рано зародилась пролетарская литература: уже в конце XIX в. Она сформировалась в самостоятельное течение со своей критикой, прозой, поэзией, и потому опыт этой литературы имеет не только национальное, но и более общее значение.

Рассмотрим некоторые характерные особенности этих трех основных литературных течений.

Реализм — явление широкое, многообразное, чрезвычайно богатое. Его типологические черты указаны в известном определении Энгельса. Но эти общие черты реализма, отличающие его от других методов и направлений, вовсе не одинаково проявляются в разные исторические периоды, даже в рамках одного периода. Это зависит от условий исторического момента, от характера связей писателей с общественной жизнью страны, от их мировоззрения, индивидуальных склонностей и т. д. Ближайшее знакомство с любой национальной литера-

inslav

турой открывает перед исследователем ряд обособившихся разветвлений, ряд форм реализма. Между ними много общего, и в то же время они различны.

В чем же своеобразие болгарского реализма конца XIX — начала XX в.? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к литературным фактам.

Быстрое развитие капиталистических отношений в стране ведет к резкому классовому размежеванию. Идет процесс разорения крестьянства. Формируется рабочий класс. Пришедшая к власти буржуазия отбрасывает идеалы Возрождения, подавляет демократические права народа, утверждает в качестве основных принципов силу денег, циничную мораль обогащения путем грабежа и насилия. Буржуазная диктатура Стамболова и Фердинанда вызывала возмущение всей прогрессивной общественности страны. Рост народного недовольства вылился на рубеже веков в крестьянские восстания, охватившие ряд сел. В 1891 г. в Болгарии создается социал-демократическая партия, которая ставила своей главной задачей распространение идей научного социализма.

Под влиянием новых общественных условий в литературе произошли глубокие изменения: создалась почва для возникновения декаданса, с одной стороны, и пролетарской литературы, с другой; болгарский реализм к концу века приобретал качественно новые черты, в нем росло и усиливалось критическое начало.

Уже в произведениях с национально-освободительной проблематикой слышались мотивы отрицательного отношения к рождающемуся буржуазному строю, втоптавшему в грязь высокие идеалы Возрождения. «Эпопеей забытых» с укором и горечью называл Вазов свой цикл. Пенчо Славейков с болью в душе говорит, что оказалась оскверненной светлая память о тех, кто «за жизнь родной земли принес в жертвенный дар свою благородную кровь» («На Шипке»), кто «выполнил свой священный завет и волю, и клятву» («Сто двадцать душ»). И эти антибуржуазные мотивы с течением времени все более усиливались. 90-е годы XIX — начало XX в. — время бурного развития болгарского критического реализма как широкого направления литературы.

Критический реализм объединял наибольшее число талантливых писателей. Сюда входили И. Вазов, А. Константинов, С. Михайловский, Елин Пелин, А. Страши-

inslav

миров, Ц. Церковский, Т. Влайков, М. Георгиев, Г. Стаматов и др. Частично к этому направлению примыкали и такие противоречивые художники, как Пенчо Славейков, П. Яворов, К. Христов и др.

В отличие от реализма Возрождения с его пафосом героики в творчестве писателей этих лет преобладают социально-обличительные тенденции. Беспощадное разоблачение буржуазии и сочувственное изображение тяжелой участи крестьянства — две главные темы их произведений. Социальной почвой болгарского критического реализма были крестьянские движения в начале века, борьба за общедемократические права и свободы, охватившая самые широкие слои населения.

Известно, что освобождение Болгарии от турецкого ига произошло не в результате революции, а в результате русско-турецкой войны. Поэтому некоторые задачи буржуазно-демократической революции оказались нерешенными. Турецкое помещичье землевладение было ликвидировано путем выкупа земель крестьянами, что вынуждало крестьян входить в кабальные долговые сделки и содействовало сохранению средневековых форм эксплуатации. Жестокость политического управления страной усиливалась тем, что широко использовались формы военно-феодальной турецкой администрации. Вследствие этого типично капиталистические противоречия — борьба между пролетариатом и буржуазией — были развиты слабо, они в значительной степени заслонялись противоречиями иного характера. Общедемократическая борьба — борьба против пережитков феодализма за окончательное решение задач буржуазно-демократической революции объединяла писателей разных идейных устремлений, не только пролетарских и писателей-демократов, связанных с крестьянством, но и представителей либеральной интеллигенции и даже либеральной буржуазии. Все это придавало болгарскому критическому реализму весьма своеобразные черты.

Чрезвычайно характерна в этом отношении деятельность одного из крупнейших поэтов эпохи — Пенчо Славейкова. Он был далек от прогрессивных социально-классовых движений эпохи, избегал социальных мотивов. В то же время Славейков был страстным защитником общедемократических прав народа. На протяжении всей своей жизни поэт всегда выступал против монархическо-

inslav

го режима в стране. Достаточно, например, вспомнить его острообличительные стихи «Отечество» («Опак край», 1897), «Секира истины» (1910) и другие, в которых он резко критикует тогдашних правителей Болгарии. Этой стороной своего творчества Славейков самым непосредственным образом связан с критическим реализмом.

Основная масса представителей этого направления, в отличие от писателей типа Пенчо Славейкова, выступала с позиций крестьянства и мелких ремесленников, разорявшихся в условиях капитализма. Отсюда огромная сила социального обличения общественного строя в творчестве критических реалистов. Их произведения характеризуются резко выраженным антибуржуазным пафосом. В литературе возникает образ «чумазого»—буржуа-накопителя с его хищнической моралью, образ карьериста и приспособленца. Таковы Гороломов из повести И. Вазова «Эпоха — кормилица «великих» людей», Бай Ганю из одноименного произведения А. Константинова, ряд образов из рассказов и повестей Г. Стаматова и др. Благодаря творчеству этих писателей созданы широкие типические обобщения социальной практики болгарской буржуазии конца XIX — начала XX в., ее духовного и морального уродства, ее антинародности. Некоторые из наиболее синтетических образов, например Бай Ганю, стали нарицательными.

Бай Ганю — один из самых ярких образов болгарского буржуа периода первоначального накопления капитала. Это герой запоздавшей эпохи. Он выглядит анахронизмом для Западной Европы конца XIX в. Для Болгарии же, отставшей в экономическом развитии, Бай Ганю был вполне современным явлением. Болгарский торговец розовым маслом вобрал в себя черты дикости и средневекового варварства, невежества и бескультурья, наглости и грубости хищника, расправляющего когти и с тупым усердием пробивающего себе дорогу к «сильным мира сего». Д. Благоев видит в Бай Ганю «смесь старой простаковщины и мещанской наивности с нахальством новых рыцарей, которые путем ростовщичества и грабежа среди бела дня, под защитой законов и власти, путем мелких и крупных сделок и спекуляций почувствовали в своих мошнах силу «капитальца» [3].

[3] *Д. Благоев.* Литературно-критически статии. София, 1951, стр. 66.

inslav

В это время в болгарском критическом реализме развиваются сатирические жанры — фельетон (А. Константинов), комедия и сатирическое стихотворение (И. Вазов), басня, эпиграммы, стихотворный памфлет (С. Михайловский).

Обладая огромной силой социального обличения буржуазного общества, силой отрицания его основ, критический реализм вместе с тем обнаруживал слабость в раскрытии перспективы исторического развития. В произведениях критических реалистов ощутима ограниченность общественного идеала; реализм терял черты присущей ему в 70—80-е годы революционной романтики, ему не хватало героического.

Эти общие черты с различными оттенками нетрудно увидеть в творчестве целых групп писателей, например в группе писателей-народников (Т. Влайков, Х. Максимов). В их произведениях созданы правдивые образы сельских богатеев-эксплуататоров, верно нарисованы картины тяжелой участи трудового крестьянства. Но их положительный герой — пассивный мечтатель, далекий от понимания реальных процессов в общественной жизни. Писатели-народники идеализировали патриархальное прошлое, звали назад, к «доброму старому времени». Для их творчества характерны черты бесперспективной сентиментальной романтики, и это лишало их реализм внутренней энергии, силы ясновидения.

Слабость общественного идеала критического реализма чувствуется и в творчестве других писателей-демократов, таких, например, как И. Вазов, П. Яворов. Этим писателям чужды народнические иллюзии. Картина жизни крестьянства в их произведениях сурово-правдива, без тени идеализации.

Сборник Вазова «Песни скитальца», небольшие поэмы П. Яворова «На ниве» и «Град», а также некоторые стихи К. Христова (например, баллада «Раб») — это волнующая гуманистическая поэзия, глубоко раскрывающая социальное горе сельского труженика. Но за картиной страданий не видно просвета, в стихах отразилось тяжелое чувство безысходности, в них звучит мотив бесконечности, неизбывности народных страданий. Вот, например, строки из стихотворения Ивана Вазова «Замок на Граде»:

inslav

Все здесь тленно: замки, зданья,
Слава царского венца, —
Лишь народные страданья
Все живут — им нет конца.

Перевод М. Зенкевича

Эти поэты создали лирику гражданской скорби. Критика буржуазных порядков, сочувственное изображение судеб народных масс сочетались в их творчестве с сознанием бессилия что-либо изменить, с неясностью представлений о будущем.

Интересно отметить, что на рубеже веков многие представители болгарского критического реализма, как и представители реалистической литературы других стран, все чаще и чаще обращали свои взоры к научному социализму. Можно назвать ряд крупнейших писателей мира, испытавших в те годы влияние социалистических идей. Очень сильным было это влияние в Болгарии; прямо или косвенно оно сказалось в деятельности многих демократических писателей. С ним связано возникновение новых черт в критическом реализме.

Тяга к более широким идейным горизонтам, к социализму — одна из характерных особенностей передовой демократической литературы эпохи. Писатели критического реализма, испытавшие влияние социалистических идей, оказались более чуткими к общественной борьбе народа. Они живо откликнулись на крестьянские волнения в начале века. В их произведениях зазвучали ноты протеста и борьбы против социальной несправедливости.

Социальное расслоение, быт и нравы деревни изображены в творчестве Елина Пелина, А. Страшимирова — крупных представителей социально-психологического рассказа и повести. В 1897 г. А. Страшимиров издал сборник рассказов «Смех и слезы», принесший ему заслуженную популярность и славу. Трагедия крестьян раскрыта здесь как следствие социальных условий, невежества, забитости. В рассказе «Качаловская крамола» нарисованы картины недовольства крестьян, в повести «На перепутье» — сцены их вооруженной борьбы. И хотя, не зная подлинного выхода, герои оказываются на перепутье, повесть правдиво рисует социальное движение народных масс.

Крестьянин-бунтарь, крестьянин-протестант — вот главный герой этих произведений. В них болгарский кри-

inslav

тический реализм конца XIX — начала XX в. достиг наивысшего развития в изображении положительного героя эпохи.

Очень яркой фигурой этих лет, как бы синтезирующей черты целого направления, был Елин Пелин (псевдоним Димитра Иванова). Писатель видел и изобразил причины народных страданий. В основе многих его произведений — общественные конфликты. Крестьянину-труженику противостоят кулак, ростовщик, сборщик податей, поп, представитель государственного буржуазного аппарата. Это чужой писателю мир — жестокий, пошлый, духовно и нравственно убогий. Кулаки и их сынки выступают в рассказах Елина Пелина носителями черт бесчеловечной морали: они эгоистичны, лицемерны, одержимы хищнической страстью к наживе.

Иногда Елин Пелин поднимается до раскрытия антинародной сущности буржуазного государства, стоявшего на страже интересов эксплуататорских классов. Разоренный кулаком бедный крестьянин вынужден сносить любые издевательства, нигде не находя управы: «Нет на таких суда, сынок. Подавай в суд, что хочешь делай—все он прав окажется» («Преступление»). В рассказе «Андрешко» создан яркий образ судебного исполнителя. «Толстый господин в огромной волчьей шубе» — представитель власти — ненавидит крестьян; он ограничен, жесток.

Елин Пелин часто писал о религии, раскрывая несуразность, противоестественность и лживость ее догм. Многие из его рассказов на эту тему проникнуты юмором, основу которого составляют не внешние эффекты, не чисто бытовые детали сами по себе, а ситуации морально-общественного плана. Попавший в рай дед Матейко меряет все своими земными представлениями: рай для него благодать потому, что там не оказалось сборщиков податей. В некоторых рассказах Елина Пелина юмор перерастает в сатиру, обнажающую подлинный облик духовенства, скрытый под маской благочестивости.

Совсем по-иному относится Елин Пелин к угнетенным. Художник воспроизводит картины страшной нищеты сельских тружеников. Рассказ «Летний день» открывается описанием деревни, — ее убогий и печальный вид «навевает тоску и гонит вон из села». «Село Горькое»—так называется один из рассказов писателя, и это название

inslav

имеет широкое значение социального символа. Писатель воспевает труд, с которым связывает достоинство человека. Многие страницы его рассказов посвящены изображению работы в поле. С глубоким знанием рисует Елин Пелин быт и психологию крестьян — их горестные переживания во время засухи, их привязанность к земле.

Крестьяне-бедняки, сельские батраки — центральные герои произведений Елина Пелина — люди высоких моральных качеств, светлых помыслов, духовно одаренные. У Дыбака — золотые руки мастера («Ветряная мельница»), у Скворца и Пелинко — чарующий талант музыкантов («Скворец», «Летний день»); честны и добры в отношениях друг к другу Стоян и Пена, в их поступках — благородство и красота человеческих чувств («Бедняцкое счастье»).

Реализм Елина Пелина в изображении села намного глубже реализма писателей-народников. Правдиво показав процесс разорения крестьянства в условиях капитализма, Елин Пелин первым в болгарской литературе создал образ сельского пролетария. Многие его герои работают по найму у кулаков или скитаются как поденщики в поисках заработка. Они сознают социальное неравенство, в нем видят они источник бед и несчастий. Положительный герой Елина Пелина, гордый и непокорный, исполненный чувства собственного достоинства, протестует и борется. Его протест выливается в индивидуальный бунт, в личную месть, но в его действиях — дух непримиримой классовой ненависти. Таковы образы Андрешко из одноименного рассказа, Липо из рассказа «Преступление». Гневное недовольство общественным порядком, построенным на порабощении и лжи, звучит в словах отчаявшейся матери: «Нет правды... Нет бога! Слышите? Царя согнать с царства... с архиерея сан снять... Попа расстричь...» («Безумная»).

Рассказы Елина Пелина просты и увлекательны, как народные сказки. Они не обременены излишними описаниями, все в них строго подчинено изображаемому событию, сюжет отличается стройностью и цельностью, перед читателем как бы проходит живой поток явлений жизни. Елин Пелин — тонкий наблюдатель природы. Он умел почувствовать и передать ее живой трепет, сливая ее описания с переживаниями героев. Вспомним, например, картину чудной летней ночи, спустившейся на просторы

inslav

фракийской равнины, и мечтательные глаза косцов, слушающих у горящего костра сказки («Косцы»); с красотой юной Первоцветки гармонирует весенняя, залитая солнцем цветущая поляна («Первоцветка»). Природа подчеркивает светлое или гнетущее чувство, она включена в общий эмоциональный строй рассказов.

Одно из наиболее значительных произведений писателя — повесть «Гераковы» (1911). В ней дана широкая картина быта болгарского села, показан распад патриархальных устоев в условиях первоначального накопления капитала.

Тенденция к изображению внутренней жизни человека, к психологизму, характерная для прозы Елина Пелина, проложила себе дорогу и с особой силой проявилась в творчестве выдающихся поэтов эпохи — Пенчо Славейкова, П. Яворова, Д. Дебелянова и др. Это явление тем более интересно, что сходные процессы мы наблюдаем в литературах XX в. многих стран мира.

Пенчо Славейков — один из ярких представителей нового явления, проявлявшегося по-особенному в силу противоречивости мировоззрения поэта. Мы наблюдаем в его творчестве сложное сплетение разных элементов, иногда дополняющих, иногда исключающих друг друга. Их-то и надо дифференцированно рассмотреть.

Уже говорилось, что своими обличительными стихами, написанными главным образом в 90-е годы XIX в., Славейков примыкал к направлению критического реализма. Он создал также превосходные стихи и поэмы, связывающие его с традициями реализма Возрождения. Вместе с тем в его деятельности уже на ранних этапах творчества проявлялась и с течением времени все более и более развивалась и иная линия — стремление уйти от задач общественной борьбы и поставить в центр своей поэзии абстрактные общечеловеческие, морально-этические проблемы.

В 1906 г. Пенчо Славейков в статье «Болгарская поэзия раньше и теперь» изложил эстетические принципы целой группы писателей. В статье говорится о «старых» и «молодых». К первой группе отнесены писатели Возрождения (П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Х. Ботев), а также некоторые писатели конца XIX—начала XX в. (И. Вазов, С. Михайловский). Вторую группу представляют Пенчо Славейков, П. Тодоров, П. Яворов и др. Для «ста-

inslav

рых» характерно стремление подчинить поэзию общественной борьбе народа, и в этом Пенчо Славейков усматривал их ограниченность. Для «молодых» же, по его мнению, важна исключительная сосредоточенность на изображении внутреннего мира человека, его душевных переживаний. «Самым ценным, самым характерным у молодых, — пишет Славейков, — является настроение: введение читателя в то душевное состояние, в котором находился сам творец в момент создания своего творения» [3].

Сама постановка вопроса об изображении внутреннего мира человека, его психологии вполне правомерна, и заслуги Пенчо Славейкова здесь огромны. Но Славейков часто разъединял социальное и морально-психологическое начала, противопоставлял их друг другу. Он выступил против принципа связи искусства с общественной борьбой и борьбой партий. «Подлинный художник, — говорил он, — должен быть эллином без какого-то бы ни было катехизиса искусства и его целей» [4]. Он осуждал писателей, изображавших социальную жизнь и борьбу народа. «Социальная скорбь, — считал Славейков,—это дрянная скрипка, на которой играют самые избитые мелодии» [5]. Удел искусства, по его мнению, только нравственный мир людей в его «чистом» виде.

Выключение человеческой личности из сферы социальных связей общества — концепция, отразившая характерный для эпохи кризис буржуазной мысли. Подобные взгляды были присущи ряду художников XX в., стоявших в стороне от прогрессивного движения своего времени и стремившихся в условиях обостренной классовой борьбы сохранить позицию беспартийности, своеобразного невмешательства, «возвыситься над суетой дня». Такие художники легко попадали под влияние буржуазного декаданса. Более того, известными сторонами своего творчества они неизбежно оказывались сами его выразителями. Их взгляды находились в прямой связи с разного рода субъективистскими, идеалистическими теориями в искусстве.

В деятельности Пенчо Славейкова, несомненно, отразились некоторые существенные черты формирующегося

---

[3] *Пенчо Славейков.* Събрани съчинения, т. 5. София, 1959, стр. 194.
[4] Там же, т. 6, кн. I, стр. 38.
[5] Там же, т. 6, кн. 2, стр. 181—182.

inslav

болгарского модернизма. Это и резко выраженная антисоциальность, и отрицательное отношение к эстетике революционных демократов (болгарских и русских), к познавательной функции искусства. В статье «Душа художника» (1899), пытаясь определить принципы «новой» эстетики, Славейков писал: «Для художника имеют значение только явления (Erscheinung), но не скрытая в них сущность вещей... Своей творческой мощью он набрасывает туман на сущность вещей и этим уносит нас в новый мир, в таинственное царство символов» [6].

Болгарские символисты часто ссылались на Пенчо Славейкова, считали его своим учителем и имели на это основания. Они абсолютизировали слабые стороны его деятельности. Но вместе с тем, уже без всяких на то оснований, они зачисляли в свой актив и всю интимную и психологическую лирику поэта. Претенциозно объявляя себя непревзойденными сердцеведами, символисты считали, что реализм непригоден для раскрытия внутреннего мира человека. Так, призывая изображать «глубокие бездны бессмертной и многоликой души», И. Радославов писал, что якобы «реализм создал эстетику, которая не имеет ничего общего с творчеством вообще» [7].

Как ни странно, мы иногда, вольно или невольно, сами содействуем распространению и живучести версии о якобы исключительной способности модернизма проникать во внутренний мир человека.

Мнения, преувеличенно представляющие значение модернизма, продолжают бытовать в литературоведческих работах и в настоящее время.

Правдивую передачу душевных человеческих волнений литературой начала XX в., нередко создание высокопоэтичных произведений, отличающихся глубокой экспрессивностью, широким охватом тонких психологических нюансов, некоторые литературоведы склонны связывать именно с модернизмом, не замечая того, что в подобном изображении сказались иные, отличные от модернистских, эстетические принципы. Значительная часть тех произведений, где по-настоящему раскрывается «бессмертная и многоликая душа», принадлежит именно реализму, которому подобные возможности вовсе не

---

[6] *Пенчо Славейков.* Събрани съчинения, т. 4, стр. 53—54.
[7] «Звено», 1914, кн. I, стр. 53.

inslav

противопоказаны. Так это было и в творчестве Пенчо Славейкова, во многих произведениях которого на морально-этические темы нет и грана модернизма, в них виден блестящий талант глубоко правдивого и искреннего художника-реалиста.

Современная Славейкову прогрессивная критика, справедливо осудив его отчужденность от социальной жизни народных масс и в особенности проявления реакционного эстетства и формализма, допускала грубую ошибку, зачислив «оптом» поэта в лагерь буржуазно-декадентской литературы. Эта оценка (с некоторыми оговорками) сохранилась за ним вплоть до начала 1950-х годов. Теперь же иногда проявляется другая крайность— стремление затушевать, сгладить реакционные черты в деятельности поэта.

В художественном методе Пенчо Славейкова противоборствовали различные элементы. Мы говорили выше о чертах модернизма в творчестве поэта. И все же принцип правды жизни оставался для него ведущим. Не говоря уже о произведениях с национально-освободительной тематикой, о социально-обличительных стихах, значительность которых очевидна, Славейков во многом остался художником-реалистом и там, где он не касался общественных тем.

Конечно, отстранение от проблем современности—это слабость Славейкова, а не его достоинство, как считал он сам. Но и в рамках «чистой» морально-психологической проблематики поэт достиг высоких завоеваний. Многие его поэтические открытия составляют драгоценное богатство болгарской реалистической литературы.

Перу Славейкова принадлежит большой цикл нравственно-философских поэм, героями которых часто выступают выдающиеся деятели мировой культуры — Бетховен, Микеланджело, Шелли («Cis moll», «Микеланджело», «Сердце сердец»). Это поэмы о смысле жизни, о величии человеческого духа. В поэме «Сердце сердец» создан привлекательный образ благородной, светлой и неспокойной личности, постоянно рвущейся к высокой цели, страстно мечтающей о будущем; в этом образе несомненно переданы реальные черты характера Шелли, этого, по словам Энгельса, «гениального пророка».

В сборниках П. Славейкова, в особенности в книге «Сон о счастье», есть изумительные стихи, правдиво рас-

inslav

крывающие многообразные оттенки человеческих переживаний. Стихи эти нередко написаны под влиянием болгарского народного творчества. Многие из них («Пока ты молод», «Балагур», «Неразлучные» и др.) стали популярными народными песнями [8].

Раскрытие человеческой психологии — важный вклад Пенчо Славейкова в литературу. За ним шли и другие писатели. Значительную часть лирики П. Яворова болгарские литературоведы определяют как «психологическую лирику»; тенденция к психологизации сильно выражена и в его пьесах «У подножья Витоши» и «Как замирает эхо после грома». Морально-этической теме посвящены многие рассказы П. Тодорова и Й. Йовкова, стихи Дебелянова.

На эту особенность болгарского реализма начала XX в. обратил внимание ряд литературоведов. В 1959 г. П. Зарев выдвинул тезис об особом типе реализма, родоначальником которого назвал Пенчо Славейкова. «Под влиянием начавшегося в Европе декаданса, — писал П. Зарев, — Славейков отрывается от традиции критического реализма, создавая новый тип психологического или быто-психологического реализма» [9]. Болгарский ученый говориг о течении, с которым связаны и Яворов, и Дебелянов, и др. Эта мысль находит свое выражение и в других работах. Г. Марков, видя в лирике Дебелянова «сосредоточенность внимания на психологии личности, на этических и интимных сторонах человеческого бытия» [10], отмечает ее связь с указанной особенностью реализма начала XX в.

Однако в названных статьях П. Зарева и Г. Маркова, как нам кажется, нет раскрытия явления в его сложных связях с различными литературными течениями, нет учета глубоких противоречий в мировоззрении писателей, в творческом методе которых происходили существенные сдвиги. В силу этого остается неясным характер самого явления, оно не получает определенной оценки. Конечно,

---

[8] О произведениях этого рода, о своеобразии их реализма, сфера которого определялась постановкой почти исключительно морально-психологических проблем, говорится более подробно в ранее опубликованных мною работах. См.: *Д. Марков.* Болгарская поэзия первой четверти XX в. М., 1959, стр. 78—82, 99 и др.

[9] «Литературна мисъл», 1959, кн. 3, стр. 22.

[10] Там же, кн. 5, стр. 98.

inslav

неверно выдвигать социальные мотивы в качестве единственного критерия значимости того или иного произведения и отлучать от реализма произведения чисто психологические. Но также неверен и умозрительный подход к искусству, — выдвижение некоей абстрактной категории психологизма вообще, без раскрытия его отношения к социально-общественной жизни. Г. Марков, например, говоря о «новом течении» писателей, группировавшихся вокруг журнала «Мысль» и тяготевших в основном к морально-этическим темам, весьма односторонне оценивает это течение. «Оно развивалось, — пишет Г. Марков,— во имя борьбы за более высокое общезначимое искусство, которое должно преодолеть бытовизм и национальную ограниченность, анекдотичность и описательность, примитивизм изобразительных средств и поднять болгарскую литературу на уровень современной европейской литературы» [11]. Ниже автор статьи лишь походя, мимоходом делает оговорку о «слабости» течения, которое «пренебрегало социально-экономическим бытием народа, общественной тематикой» [12]. А то что этим «пренебрежением» и вообще философией антисоциальности Пенчо Славейков и другие поэты объективно смыкались с буржуазным декадансом, — об этом ничего не сказано.

Ведь фактом остается и то, что борьба против «бытовизма и национальной ограниченности» оборачивалась проповедью космополитизма и отрицанием лучших реалистических социально-гражданских традиций, связанных с Х. Ботевым [13].

Без анализа реально существующих противоречий мы не поймем настоящего облика ни Пенчо Славейкова, ни П. Яворова, ни Д. Дебелянова, не поймем и своеобразия самих литературных течений.

Яворов — выдающийся поэт Болгарии конца XIX — начала XX в. Он прошел глубоко противоречивый и сложный путь. Мы наблюдаем резкие перемены в его идейном

---

[11] «Литературна мисъл», 1959, кн. 3, стр. 96.

[12] Там же.

[13] В последних работах упомянутых литературоведов (см. кн.: *Г. Марков*. Поезията на Димчо Дебелянов. София, 1966; *П. Зарев*. Понорама на българската литература, т. I, ч. 2. София, 1967) есть уточнения — говорится и о слабых сторонах эстетической платформы Пенчо Славейкова и других поэтов. Но говорится об этом вскользь — прежняя односторонность, на мой взгляд, не преодолена.

inslav

развитии, видим в его творчестве различные формы художественного обобщения — от реализма и прогрессивного романтизма до символизма. И выражалось все это со всей определенностью — не как хаотичное нагромождение разных черт и особенностей, а как явления в их строгой историко-литературной обусловленности.

Творческий путь Яворова — яркое свидетельство огромной роли передового мировоззрения и живой связи художника с прогрессивными общественными силами страны; вместе с тем — и яркое свидетельство того, как нарушение этих связей неминуемо ведет к духовному опустошению, к творческому бессилию.

В начале творческого пути под влиянием социалистических идей Яворов живо интересовался социальными проблемами современности. Его перу принадлежат замечательные образцы социально-гражданской лирики, в это время он выступал как крупный представитель болгарского критического реализма.

Разгром крестьянских восстаний, ослабление связей поэта с социалистическим движением породили в его творчестве элементы духовной депрессии, которую он стремился преодолеть. В 1901 г. он писал: «Если не найду религию, которая бы меня вдохновила, я пропал... Я ищу в македонском движении идейный толчок, потому что без этого я не могу работать, не чувствую себя достаточно сильным продолжать дальше свои литературные занятия. Ищу кипения чувств и страстей, в котором омыл бы свою душу от наслоившейся в ней мелкожитейской пыли» [14].

Поэт сблизился с руководителями Внутренней македонской революционной организации, редактировал нелегальные газеты «Дело», «Свобода или смерть», как четник в 1902—1903 гг. принимал непосредственное участие в боях с турками, в подготовке Ильинденского восстания (1903). В это время поэт пишет стихотворения («Ссыльные», «Гайдуцкие песни»), в которых воплощает образ революционера — борца за освобождение Македонии из-под ига Турции.

Разгром Ильинденского восстания и наступившее вслед за тем усиление буржуазной реакции тяжело отразились в сознании болгарской демократической интелли-

---

[14] *П. К. Яворов.* Избрани произведения. София, 1953, стр. 190—191.

inslav

генции. Особенно болезненно переживал это Яворов. Рухнули его надежды, поэт был в отчаянии. Он отходит от общественной жизни, замыкается в себе. В его поэзии зазвучали мотивы пессимизма, безнадежности и одиночества. «Это было, может быть, — говорил Яворов, — результатом крушения моих социальных воззрений, с одной стороны, моих патриотических идеалов — с другой» [15].

В момент тяжелой духовной депрессии Яворову оказалась близкой субъективистская поэзия декаданса с ее уходом в замкнутый, узкий мир личных переживаний. Он даже выступил в защиту ее принципов, создал ряд произведений типично символистского толка. И думается, что не правы те литературоведы, которые не видят черт модернистской эстетики в творчестве поэта.

Но мне кажется неправомерно причислять к модернизму всю пессимистическую поэзию Яворова. Нельзя не видеть, что почва яворовского пессимизма, его характер во многих стихах отличны от пессимизма декадентов. Пессимистические настроения поэта — результат крушения его высоких общественных идеалов, связанных с социальной и национально-освободительной борьбой народа, идеалов, жестоко растоптанных буржуазной реакцией. Поэтому его стихам присущи черты, абсолютно не свойственные философско-эстетической концепции модернизма, а именно — ощущение социальных противоречий, сочувствие судьбе народных масс, критика социальной несправедливости. Пессимизм в этих стихах — обжигающая душу скорбь, в которой сильно выражена тоска по светлым идеалам. Его стихи представляют собой подлинно трагедийное искусство, проникнуты пафосом возвышенных устремлений к лучшему. Лирический герой стихотворений Яворова трагически переживает крушение дорогих ему идеалов в страшных условиях капиталистического общества («Ночь», «Лист опавший», «Приходи», «Завет», «В час синей мглы» и др.).

Мотивы трагизма были присущи в конце XIX — начале XX в. творчеству многих художников мира, задыхавшихся в тяжелой атмосфере буржуазной действительности.

---

[15] *М. Арнаидов.* Към психографията на П. К. Яворов.— «Годишник на Софийския университет, историко-филологически факултет», 1916, т. VII, стр. 32.

inslav

В Болгарии, кроме Яворова, черты трагедийной лирики свойственны в какой-то мере Д. Дебелянову, Д. Бояджиеву, Хр. Ясенову, Л. Стоянову и др. В стихотворениях Дебелянова постоянно подчеркивается мысль о несправедливом устройстве человеческого общества. Лирический герой в них далек от абстрактного образа страдальца, характерного для символистов. Это живой человек, гуманист. Осознание социальной неправды и тоска по лучшей жизни — таковы его основные черты («В темнице», «Пловдив» и др.).

Формы художественного обобщения в лирике Яворова (после 1903 г.) и Дебелянова весьма своеобразны. Это формы реализма и романтизма в их особом проявлении.

В лирике, основу которой составляет человеческое переживание, мы видим черты реалистической типизации в раскрытии индивидуальной психологии личности, в жизненной конкретности и естественности изображаемых чувств, в их хотя часто и не выраженной непосредственно, но все же ощутимой связи с реальными обстоятельствами, обусловливающими характер душевных движений, в воспроизведении атмосферы «земного», объективно данного.

«В час синей мглы» — так назвал П. Яворов одно из своих превосходных стихотворений, в котором трагизм достигает необычайной силы. Очень грустны размышления поэта о смысле человеческого бытия. В них отразилась тревога души честного и искреннего человека, души противоречивой, терзающейся. Неугасимая жажда света сочетается в ней с горькой мукой страшных разочарований, с тяжелым чувством безнадежности. Поток ассоциаций возникает из живого созерцания; поэт сидит у окна и наблюдает:

... играют дети
У нас на улице. Сегодня их рассвет.
Улыбки детские беспечны в вешнем свете.
Один ли на моих глазах увянул цвет?

Перевод В. Соколова

Раздумывая о будущем, поэт не видит, «кто назовет смысл чести и позора». Ему представляется, что пройдут годы, дети вырастут, но радость не посетит их. Отсюда

inslav

и это трагическое — «Ах, дети, я боюсь за вас», определяющее тональность всего стихотворения.

Много лет спустя поэт другой эпохи, коммунист Никола Вапцаров, горячо любивший Яворова, перекликаясь с ним, написал стихотворение «Не бойтесь, дети!» Между этими стихотворениями есть живая связь — не только литературная, но и общественно-историческая: «роковой» вопрос о переустройстве мира, вопрос, над которым бились многие поколения в прошлом, получает свое разрешение в революционной борьбе трудящихся за социализм. Стихотворение Вапцарова, как бы подхватывая светлую мечту Яворова, утверждает реальный путь ее воплощения.

Реалистичны и многие интимно-лирические стихи Яворова и Дебелянова, правдиво, сильно раскрывающие чувство любви к женщине. Многие из них — волнующая исповедь сердца. Яворов передает бурное проявление чувств, драматизм человеческих переживаний («Кольцо с опалом», «Лоре», «Ты будешь в белом» и др.); Дебелянов создает свой образ любимой — молчаливо-скорбной, дорогой и близкой («Я хочу помнить тебя все такой же»).

Ни Яворов, ни Дебелянов не оставались в строгих рамках «психологического реализма» (в смысле полной изоляции от социальной жизни народных масс). Под непосредственным влиянием общественных событий в их творчестве заметна тенденция к расширению сферы реалистического изображения жизни. Яворов пишет стихотворение «Беженцы», — о горькой судьбе людей, покинувших родные места после жестокого подавления Ильинденского восстания 1903 г. Перед читателем возникают живые образы — измученный старик, скитающийся со своим маленьким внуком по чужим дворам; несчастная мать с младенцем на руках, вынужденная просить милостыню. Гневно звучит голос автора, готового проклясть даже бога:

... если б мог
Я знать, что некий властный бог
Взирает, как холодный зритель,
На это горе с высоты,
Я крикнул бы: о, вседержитель,
О, господи, будь проклят ты!

Перевод В. Соколова

inslav

В 1904—1908 гг. П. Яворов создал ряд прозаических произведений. Им написана художественная биография революционера-демократа Гоце Делчева, цикл очерков «Гайдуцкие мечты» — воспоминания о революционной борьбе в Македонии. В самом начале 1910-х годов появляются две его пьесы — «У подножья Витоши» и «Как замирает эхо после грома», которые говорят о возросшем интересе автора к социально-политическим проблемам, об усилении в его творчестве элементов критического реализма. Особенно характерна первая из этих пьес, морально-этический конфликт в которой (несчастливая любовь молодых людей, кончающих жизнь самоубийством) переплетается с конфликтом общественным, более того — подчинен ему. Образ Стефана Драгоданоглу — это колоритный социальный тип, воплощающий черты реакционной болгарской буржуазии.

Яворов в последние годы жизни как бы возвращался к тому, с чего начинал свой путь,— к широкой социальной проблематике. Незадолго до смерти (он умер в 1914 г.) в беседе с проф. Асеном Златаровым он говорил: «Я создам такой тип капитализма, чтобы и дух Маркса остался доволен» [16]. И хотя многое из его замыслов не свершилось, проявившиеся в деятельности Яворова тенденции очень характерны.

Сходные процессы выхода за узкие рамки «психологического реализма» мы наблюдаем и у Димчо Дебелянова. Когда поэт был близок к социалистам (в 1910 г. Дебелянов печатался в социалистическом журнале «Современник», редактируемом Г. Бакаловым), он обратился к гражданской лирике. К этому времени относятся замечательные сатирические произведения поэта, например стихотворение «Орден», обличительный пафос которого направлен против монарха и раболепствующей перед ним свиты. События первой мировой войны, участником которой Дебелянов был, вызвали к жизни новые мотивы. В стихах этих лет переданы раздумья и мечты солдата о мире и счастье, отнятых кровавой бойней, реалистически раскрыта бессмысленность войны («Ночь у Салоник», «Одному убитому»).

---

[16] *Асен Златаров.* Трагедията на П. К. Яворов. Спомени и бележки. София, 1925, стр 62.

inslav

Интерес определенной группы писателей к морально-психологической проблематике — существенная особенность реализма XX в., что во многом явилось несомненным вкладом в развитие литературы. Но вряд ли правомерно говорить о «психологическом реализме» как о широком историко-литературном направлении, якобы представляющем собой высший этап литературного развития эпохи в целом.

Известное обособление писателей от социальной жизни вело к эстетической узости. В самом принципе замыкания в рамки «чистой» морально-психологической тематики таилась ограниченность. Разделение психологического и социального начал,, доведенное до противопоставления, иногда сталкивало писателей в лагерь модернизма. Не случайно с модернизмом оказались связанными определенными сторонами своей деятельности и Пенчо Славейков, и Яворов, и Дебелянов, и др. Очевидно, решение вопроса возможно не на пути разъединения, а на пути синтеза указанных двух начал. Именно такую логику верного соотношения общечеловеческого и конкретно-исторического утверждает искусство новой эпохи — социалистический реализм.

Установление своеобразных черт реализма, о которых говорилось, еще недостаточно для сколько-нибудь полного определения творчества этой группы писателей. Для них, как и вообще для литературы начала XX в., в высшей степени характерны переходные формы. Реализм и разные виды романтизма проявляются в сложных соотношениях — и как противостоящие друг другу особые методы, и как близкие, взаимодополняющие начала, как компоненты единого метода, что особенно ясно видно в социалистических литературах.

Специфические особенности романтизма ярко выступают в сопоставлении с реализмом. Романтизму не присущи ни верность детали, ни та неразрывная связь типического характера и типических обстоятельств, которая составляет важную особенность реалистического метода. Это не значит, конечно, что романтизму вообще чужда историчность, связь с исторической действительностью. Такие связи всегда можно уловить. Иногда романтические произведения возникают как прямой отклик на определенные исторические события. Принцип изображения основан в романтизме на известном абстрагировании от

inslav

исторической обусловленности явлений действительности, от конкретно-жизненных типических обстоятельств, на восприятии жизни «в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах»[17]. Для романтизма характерно не воспроизведение, а преображение или, как говорил Белинский, «пересоздание» действительности на основе идеала, мечты. «Выражение у романтика как бы подчиняет себе изображение»,— справедливо пишет Л. И. Тимофеев[18]. Поэтому необычность, исключительность, условность ситуаций и образов — черты поэтики романтического метода.

Романтизм и романтика — разные понятия. Романтика может выступать как особенность, как качество реализма. Романтизм же — художественное ви́дение мира, связанное с определенным аспектом и уровнем человеческого познания и потому заключающее в себе черты определенного художественного метода. В романтизме как методе мы наблюдаем часто отражение разлада с действительностью и ухода в сферу мечты. Своеобразие романтических обобщений, структура романтического образа не обусловлены логикой конкретно-исторической действительности. Означает ли это, что образ теряет всякую связь с реальной жизнью? Конечно, нет; суть здесь в иных формах этой связи. Романтический образ возникает как определенный отклик на существующие в обществе идеи и представления, и в этом смысле он конкретно-историчен, эмоционален, отражает объективную правду. Идеи и представления, составляющие одновременно идеал художника, играют своеобразную роль типических обстоятельств, они мотивируют образ, придают ему тот или иной аспект. Им, собственно, в отличие от реализма, подчинены создаваемые художником ситуации и формы бытия образа, приобретающие поэтому характер «произвольности», сильно выраженного субъективного начала. Здесь соблюдена лишь логика соответствия общему духу, идеалу. Романтический образ неизбежно односторонен и во многом статичен. Он не отличается той земной плотью и многогранностью конкретных жизненных черт, какие присущи реалистическому образу, нередко он условен

---

[17] *В. В. Воровский.* Литературно-критические статьи. М., 1956, стр. 256.

[18] *Л. И. Тимофеев.* Основы теории литературы. М., 1959, стр. 97.

inslav

или кажется исключительным. Главное содержание романтического образа состоит в его общей идейно-психологической направленности, определяющей собой степень правдивости или искаженности изображения.

Социально-историческая почва возникновения романтизма может быть различной, и именно с этим связана его идейно-эстетическая дифференциация. Как и раньше, романтизм в литературе конца XIX—начала XX в. проявляется в двух основных направлениях — реакционном и прогрессивном. В рамках каждого из этих направлений в свою очередь есть разные формы, которые следует разграничивать.

В сущности, произведениями реакционно-романтического метода, разумеется в новом конкретно-историческом обличье, являются, на наш взгляд, некоторые течения и школы модернизма, например символизм. В Болгарии, как и в других странах, возникновение этих течений связано с общим кризисом буржуазной культуры в эпоху империализма, с возрождением разного рода идеалистических теорий в философии и эстетике. В символизме реальное содержание сущего подменено таинственными условными обозначениями, творчество последовательных символистов знаменовало собой процесс разрушения художественного образа.

Романтизм возникал и в демократическом лагере литературы. Это был романтизм иного качества, иной идейной основы и эстетических принципов, в общем противоположных реакционно-романтическим. В нем явно различимы две основные формы. Одна из них — романтизм писателей общедемократических позиций. Внутри нее также есть свои ответвления и оттенки, отражающие различную степень связи художников с прогрессивным общественным движением страны. Общей чертой романтизма писателей общедемократических позиций начала XX в. является то, что в их произведениях отсутствует широта социального содержания, ощущение исторической перспективы. Их романтизм лишен той силы героического пафоса, какая была присуща романтической литературе национального Возрождения.

Сродни романтизму Возрождения неизбежно возникший и довольно широко развившийся революционный романтизм пролетарских писателей. В нем отразились выход на историческую арену нового класса, сознание им

inslav

своей миссии, ясность и величие революционного идеала. Прогрессивный романтизм — литературное выражение разлада с действительностью антагонистического общества. Это не бегство от жизни, не разрыв с нею, а, наоборот, бурная реакция на нее, резкое недовольство ею в формах, отличных от форм реализма.

Проблема личности и общества, неизбежно встававшая перед писателями всех стран, выдвинулась с особой остротой в Болгарии в конце XIX — начале XX в. Критические реалисты сосредоточили свое внимание на разоблачении язв капиталистического общества. Первые пролетарские писатели опирались в своем протесте на возникшее социалистическое движение и выражали веру в реальное торжество социалистических идей. У некоторых же писателей вообще или в определенные периоды не было связи с прогрессивной общественной борьбой народа, и потому их протест принимал формы абстрактно-гуманистического или индивидуалистического бунта, что и определило своеобразие их романтизма. Это романтизм особого типа, весьма характерный для литературы начала XX в. В нем недовольство существующим порядком нередко сочетается с отчаянием, с глубоким трагизмом. Его представляют в Болгарии П. Яворов, Д. Дебелянов и др.

В творчестве этих писателей видна их слабость — неумение объяснить реальную связь явлений, чем, собственно, вызвана суммарность, отвлеченность и исключительность образов и ситуаций. Здесь по-своему сказалась общая ограниченность романтизма, в его сравнении с реализмом. Но это не должно вести к отрицанию явления в целом; указанный тип романтизма неотделим от общего русла демократической литературы эпохи.

С кругом этих проблем был связан спор о Яворове. Показательно, что спор шел не о социальной лирике поэта, а о более позднем его творчестве, в котором немало глубоких противоречий [19].

Отход поэта от прогрессивного общественного движения, стремление уйти в мир личных переживаний — все это способствовало и его отходу от исторической конкретности изображения, служило основой его романтиз-

[19] См. мою статью «П. К. Яворов» («Литературна мисъл», 1957, кн. 2) и главу о Яворове в моей книге «Болгарская поэзия первой четверти XX в.»

inslav

ма. Когда Яворов терял связи с реальным течением жизни, находился под влиянием субъективистских взглядов, он оказывался в русле декаданса, выступал как романтик-символист. Когда же он оставался хотя бы в сфере абстрактно-гуманистических идей, тогда создавал романтические произведения прогрессивной направленности.

Особенно характерно для прогрессивного романтизма Яворова стихотворение «Ночь» — своеобразный отклик на жестокое подавление крестьянских восстаний начала XX столетия. Разлад поэта с реакционной действительностью выражен взволнованным изображением душевных переживаний, типичных для известной части болгарской интеллигенции той поры. Яворов передал чувства гневного недовольства, протеста и вместе с тем ужаса и бессилия.

В центре стихотворения именно этот поток субъективных переживаний. Яворов отвлекается от конкретно-реального, он создает исключительные ситуации, возникающие как плод кошмарных видений в бессонную ночь. Поэт видит себя закованным в кандалы. Далекая, едва мерцающая на темном небосклоне звезда будит воспоминания о любимой женщине. И вот любимая стучится в дверь, входит, «испуганная и уставшая, в изодранной одежде, с распущенными косами...». Но радость встречи, озарившая в минуты скорбного одиночества, оказывается внезапно отравленной: молодых грубо разлучают какие-то силы. И вновь возникает уже иная цепь видений, еще сильнее подчеркивающая душевную муку поэта.

Иногда сквозь условные картины проступают реальные черты социальной действительности: поэт слышит, как «под небесными широтами разносится сдавленный гул какой-то зловещей песни», и он развивает мысль:

Не песню слышу! То зловеще
летят отчаянные вздохи,
голодный плач и дикий вопль
из-под земли. И как свистит
опущенный с размаха бич,
звенят железом кандалы!

Перевод А. Ладинского

Образ ночи в стихотворении становится символом страшной действительности, в противопоставлении кото-

inslav

рой поэт говорит об иных мирах: он зовет свою любимую уйти «подальше от людей в леса, моря широкие», где не нарушат их счастья «ни людская злоба, ни закон».

Здесь с особой наглядностью выступает своеобразие романтического обобщения, где главную роль играет не жизненная конкретность конфликта и обстановки, а общий дух недовольства, протест автора, а с ним связан тот мрачный тон драматической безысходности, который во многом характерен для романтизма Яворова.

Протест поэта, проявляющийся часто как тревога и терзания мятущейся души, как гневное отрицание буржуазной действительности, сочетаемое с приступами пессимизма и одиночества, мы находим и в других яворовских произведениях. В стихах возникает образ разгневанного духа-демона, исполненного безмерной злобы, жаждущего неземной любви («Демон»). Низости и подлости на земле, где постоянно видишь «зияющие могилы каждого идеала», резко противопоставлен идеальный мир «верховной гармонии» («Там, где их нет» — «Където не са те») [20].

Это, несомненно, черты романтического бунта. Есть много общего между Яворовым и Лермонтовым. Литературоведы не раз указывали на эту близость. Болгарский поэт относился к русскому с благоговейной любовью [21]. Иногда он брал лермонтовские строки в качестве эпиграфа к своим стихам [22]. Пессимизм Яворова — это боль гуманиста, вопль отчаяния человека, жаждущего добра и света. Лирический герой, несмотря на удары судьбы, живет неодолимым стремлением к лучшему. Об этом говорят и следующие строки, очень близкие по духу лирике Лермонтова:

Все тот же взлет души моей,
Все те же поиски путей,
Которым нет конца и края,

---

[20] Имеется в виду первая редакция этого стихотворения (1906). Позже с авторскими изменениями оно печаталось под заглавием «Не бойся, приходи» («Не бой се и ела»).

[21] Об отношении Яворова к личности и творчеству Лермонтова см., например: *Г. Найденова.* П. К. Яворов. София, 1957, стр. 229—251.

[22] Например, к стихотворению «Демон», опубликованному в журнале «Мисъл» в 1905 г., он поставил эпиграфом слова Лермонтова: «И будешь ты царицей мира, подруга первая моя».

inslav

И вечно устремленный взор
Вперед на утренний простор!..
Лечу, пристанища не зная.

Перевод С. Городецкого

О бунтарских мотивах в поэзии Яворова, об очень своеобразных формах их выражения некоторые болгарские литературоведы писали давно. Еще в 1940 г. на эту особенность творчества поэта обратил внимание и Т. Павлов: «Хотя и не в сфере реальной общественной борьбы, а в сфере «отвлеченных мыслей и чувств» индивидуалистическая, символическая поэзия Яворова все же поставила ряд вопросов и уловила ряд настроений, которые в мистифицированном виде отразили определенное недовольство нашей мелкобуржуазной интеллигенции некоторыми отрицательными явлениями в общественной и духовно-культурной жизни той эпохи. Яворов и во втором периоде своего развития остался «бунтарем духа», хотя и не в социальном и конкретном, а в индивидуальном и отвлеченном «плане» [23].

В силу ряда причин в творчестве Яворова 1900-х годов мы встречаемся и со стихами объективно реакционного, декадентского характера, и со стихами, выражающими правду жизни. Только выражена эта правда часто не привычной реалистической образностью, а облечена в символико-романтическую форму, функцию которой необходимо конкретно раскрыть. Вот к этим стихам — отнюдь не индивидуалистическим, не символистским — вполне подходит характеристика Тодора Павлова.

Прогрессивно-романтическим стихам П. Яворова близки многие стихи Д. Дебелянова и других болгарских поэтов. Г. Цанев справедливо пишет, что для поэзии Дебелянова, в том числе для многих его пессимистических стихов, характерен дух недовольства и непримиримости. «Он романтик, который видит «грязный лик суетности вседневной» и мечтает о «жизни — красоте» [24]. Анализируя стихотворения поэта «Миг», «В темнице», Цанев заключает: «Это романтический бунт, в котором человек чувствует мир как темницу и мучается сознанием, что не может ополчиться против всего того, что его давит.

---

[23] *Т. Павлов.* Георги Бакалов — литературен критик. София, 1940, стр. 57—58.

[24] «Литературна мисъл», 1957, кн. 2, стр. 46.

inslav

В сущности, здесь налицо особое преломление противоречий в буржуазном обществе, особое отражение ограничений в нем. В этой тревоге о судьбе человека состоит гуманизм Дебелянова. В сердце поэта — вопреки опустошениям — остается живая и неистребимая жажда света, идеала»[25].

К сожалению, эти наблюдения Г. Цанева не согласуются с его общей характеристикой творческого метода поэта: Г. Цанев говорит только о реализме, которому романтические видения лишь придают специфические черты[26]. С пространным анализом поэзии Дебелянова выступил С. Каролев, об исходных позициях которого говорят следующие строки: «В недалеком прошлом властно царящая дилемма—«символизм или реализм»— закрывала от нашего взгляда романтизм в поэзии Дебелянова. Если он не символист, декадент, значит только реалист. Эта «логическая» схема, плод более общих заблуждений, мешала заглянуть в сложность дебеляновской поэзии. Притом тогда и о реализме говорилось восторженно общо, без раскрытия его разновидностей в литературном процессе и у разных авторов. А романтизм был в немилости... В сущности, романтизм у Дебелянова очевиден для свободного от теоретических заблуждений взгляда»[27].

В литературоведении, возможно, еще будут возникать споры о творческом методе Дебелянова и других писателей начала XX в. Но определившийся в советских и болгарских исследованиях путь решения вопроса представляется мне правильным. Романтическая поэзия Яворова и Дебелянова дала образцы углубленного психологического раскрытия образа, представляющие собой несомненный вклад в общий многообразный поток прогрессивной литературы эпохи. Ведь, безусловно, ко всей лучшей части поэзии Яворова — и реалистической, и прогрессивно-романтической — относится та высокая оценка, которую дал поэту И. Вазов, назвав его «незабываемым певцом сокровенного в человеческой душе»[28].

---

[25] «Литературна мисъл», 1957, кн. 2, стр. 48.
[26] «Литературна мисъл», стр. 39 и др.
[27] Там же, кн. 6, см. и кн.: *С. Каролев.* Димчо Дебелянов. София, 1965, стр. 53—54.
[28] *И. Вазов.* Събрани съчинения в двадесет тома, т. 19. София, 1957, стр. 410.

inslav

Форма прогрессивного романтизма в творчестве Яворова и Дебелянова—одна из существенных особенностей литературы тех лет. Она проявляется на сложном стыке с модернизмом и представляет наибольшие трудности для ее характеристики. От нее возможен переход и к иным, более общественно значимым прогрессивно-романтическим принципам, и к реализму; возможен также и переход к модернизму. Все зависело от отношения писателей к обществу, к действительности.

Связь с прогрессивной общественной средой, влияние передовых идей вносили в творчество этих писателей новые черты. Дебелянов, например, в период сближения с социалистами (1910) написал романтические произведения большого общественного звучания. Он выразил свою мечту о том «далеком, священном перекрестке будущего», когда наступит час смертельной схватки двух враждующих миров. Поэт полон веры в светлую победу народа («Перекресток будущего», «Светлая вера»). Эти стихи Дебелянова по общему оптимистическому духу, по образности перекликаются с романтической ранней пролетарской поэзией.

В моменты же иных увлечений, когда поэт оказывался в плену субъективно-идеалистической эстетики, доходил до полного разрыва с жизнью, его поэзия обретала черты, присущие модернизму. В творчестве Яворова, Дебелянова и некоторых других поэтов проявлялись прямо противоположные друг другу тенденции.

У каждого из писателей был свой путь прихода к символизму, свои причины. Да и само явление возникло на конкретно-исторической почве и связано со многими сторонами литературной жизни эпохи. Но мы выделяем один вопрос — о характере художественного обобщения, в котором неизбежно выражает себя принцип отношения к действительности. Бегство от действительности, отказ от познания причинной связи явлений и реальных закономерностей общественного развития — это общее, что объединяет всех символистов с их культом ирреального, с их проповедью крайнего пессимизма, «чистого» искусства, беспочвенной фантастики, мистики и религиозных таинств.

В русле символизма оказались писатели Т. Траянов, Н. Райнов, П. Яворов, Г. Милев, Л. Стоянов; под влиянием этого течения находились и Д. Дебелянов, Д. Бояд-

inslav

жиев и др. В ряде художественных произведений и публицистических высказываний они исходили из постулатов модернистской эстетики. Было время, когда П. Яворов выступал в защиту «чистого» искусства. Л. Стоянов в 1912 г. писал: «Призрак морали и истукан истины не имеют места в искусстве, которое живет само для себя...». Характеризуя реализм как «бесцельное и бессмысленное копирование реальности» [29], Гео Милев защищал принцип «субъективного сочетания символов» [30].

Модернисты считали себя тонкими знатоками человеческой души. Но проникнуть в глубины человеческой психики они оказались неспособными — они не могли раскрыть действительные пружины душевных движений, ибо их представления исключали диалектическую связь человека с объективным миром. В их произведениях мы видим неумолимый процесс распада художественного образа, который лишался жизненного содержания, превращался в символ, лишь будящий неуловимые чувства и смутные мысли. Вследствие этого образ терял черты правдивости и типичности. Возникала поэзия эфемерных грез, призрачных видений, поэзия духовного тупика.

Все это нетрудно увидеть в стихах Траянова и Яворова. Сборники стихов Т. Траянова «Царица смерти» (1909), «Гимны и баллады» (1912) полны неизъяснимых видений, таинственных ситуаций, отвлеченно-беспредметных символов печали, смерти («Скорбная ночь», «Забвение», «Безутешность», «Берег смерти» и др.).

Та же образность и в стихах Яворова «Угасло солнце», «Видения», «Дни в ночи», «Смерть», «Вздох», «Маска», «Призраки» и др. О подобных стихах Г. Цанев справедливо говорит: «От вопросов простой человеческой жизни, от проблем, поставленных конкретной исторической действительностью», поэт переходит к вечным проблемам бытия — к «сверхземным вопросам, которые века не разрешили» («Маска») [31].

Чувство страдания, не зависимое от реальных причин, некое «безликое страдание», как удачно сказал сам Яворов («Песнь моей песни»), — главный мотив всей этой группы произведений. Поэтому в произведениях нет жи-

---

[29] *Гео Милев.* Възпоменателен сборник. София, 1936, стр. 31.
[30] «Везни», 1919, № 4, стр. 97.
[31] *Георги Цанев.* Пътят на Яворов. София, 1947, стр. 164.

inslav

вых конкретных образов. Они строятся на субъективистской символике, на своеобразных комплексах неуловимых ощущений. Аллегории и символы ночи, смерти, вечерних сумерек, прощальной зари, таинственных теней, одинокой страдающей души и т. д. — таков поэтический реквизит этих стихотворений. Придание отвлеченным понятиям и явлениям (любовь, смерть, мысль, сон, ночь, зима и др.) черт живых существ — эта особенность поэтики символизма присуща и Яворову. Олицетворения у Яворова, в отличие от часто встречающихся олицетворений в фольклоре и в творчестве писателей-реалистов, носят здесь субъективистский характер. Так, например, в стихотворении «Дни в ночи» текущие, сменяющие друг друга дни олицетворены в образах каких-то живых существ, «покрытых пылью, онемевших от ужаса»; они приходят, «бросают свое бремя и исчезают, как призраки во сне». Ночь представлена в символическом образе какого-то страшного демонического существа; у нее «ледяные крылья, светящиеся ногти, в ее взгляде зияет ад бездонный»; она разрывает грудь поэта, «ногтями водит по кровавому сердцу и в свирепой мощи заливается свирепым хохотом».

Та же безжизненность, внутреннее опустошение образа наблюдается и в некоторых стихах Димчо Дебелянова, которые можно назвать символистскими. Для них характерны мотивы абстрактного страдания, мистика, загадочно-субъективистская образность. «Далеко за мертвыми лесами выглянула мертвая луна и открыла перед моими глазами скорбь тихой равнины», — писал поэт в стихотворении «Далеко», построенном по принципу отвлеченных ассоциаций. Вселенская неопределенная масштабность: «скорбь тихой равнины», открывшейся за «мертвыми лесами»; уводящая в мистику картина: «простор царственно молчит... лишь кто-то страшный и злорадный слова загадочные молвит»; образ поэта-страдальца, впавшего в оцепенение ужаса, — таков эмоционально-образный строй стихотворения, далекий от конкретной реальной действительности.

Если обратимся к сборнику стихов Людмила Стоянова «Видения на перепутье» (1914) или к стихам Гео Милева из сборника «Жестокий перстень» (1920), мы обнаружим сходные мотивы и образы, а главное — черты той холодной отчужденности от реального течения

inslav

жизни, которая вообще характерна для поэзии символизма.

Представители прогрессивной литературы резко выступали против такой поэзии. В 1910 г. И. Вазов писал: «Наши молодые поэты, между которыми есть и сильные дарования, в своем стремлении, законном, впрочем, быть оригинальными, открывать новые пути и формы для своей мысли — оторвались от народной среды и запели согласно новым веяниям западноевропейской литературы. Они вознеслись в область олимпийской отчужденности и бесстрастия, углубились в самосозерцание и порвали всякую связь с окружающей жизнью. Они стали символистами, индивидуалистами, декадентами, сверхчеловеками и не знаю еще кем. Поэзия космополитическая, холодная, неболгарская, не согретая живым человеческим чувством, потому что выросла не на болгарской почве, чужда болгарскому духу» [32].

Судьба болгарского символизма в высшей степени показательна с точки зрения общих процессов развития литературы начала XX в. и соотношения различных методов в ней, с точки зрения их жизнеспособности.

Наиболее талантливые писатели, так или иначе оказавшиеся в сфере влияния символистской эстетики, стремились выйти на широкую дорогу правдивого искусства. Яворов и Дебелянов были первыми из болгарских символистов, в творчестве которых борьба различных идейно-художественных концепций явно вела к отходу от символистских принципов и к утверждению реализма. Постепенное нарастание элементов реализма в произведениях последних лет жизни обоих поэтов представляет собой характерную тенденцию литературного развития.

Говоря о символизме как об идейно-эстетической системе, мы подчеркиваем его реакционность. Вместе с тем видим, что под влиянием ряда факторов в творчестве отдельных писателей, принадлежащих к символизму, проявлялись черты, связывавшие их с прогрессивным искусством эпохи. И, разумеется, нельзя пренебрегать индивидуальным опытом, художественными достоинствами этих писателей, нередко шедших вразрез с принципами школы. Известно, например, что Л. Стоянов был до конца первой мировой войны символистом. Однако

---

[32] *Иван Вазов.* Събрани съчинения в двадесет тома, с. 4, стр. 259.

inslav

мы обнаруживаем у него в этот период и такие мотивы, и отдельные стихи, в которых раскрыты реальные события, живые человеческие мысли и чувства. Иные литературоведы склонны трактовать это как якобы прогрессивные черты символизма и делать далеко идущие выводы об историческом значении последнего. Между тем черты эти возникали в результате противоречивости позиций художника, уже в противовес символизму как начало его преодоления. Нечто подобное наблюдаем и в творческом развитии Гео Милева и других писателей.

В условиях роста революционного движения, развившегося после первой мировой войны, все более очевидной становилась реакционная сущность символистской школы. Многие из недавних защитников этой школы отвергли ее и перешли в лагерь прогрессивной литературы (Гео Милев, Л. Стоянов, Хр. Ясенов). Это был разрыв с символистскими принципами во имя иных начал. Другое дело, что, порывая с символизмом и переходя в лагерь прогрессивной литературы, указанные писатели в значительной степени сохраняли в своем творчестве элементы старой поэтики, удачно найденные изобразительные средства, которые, однако, они подчиняли законам реалистической или революционно-романтической типизации.

Уже в конце XIX — начале XX в. зародилась в Болгарии пролетарская литература, связанная с развитием рабочего движения. Она сформировалась при этом в довольно сильное самостоятельное течение, представленное и прозой, и поэзией, и критикой. Это была новая литература. Вместе с критическим реализмом она составляла единый прогрессивный лагерь, противостоящий декадентству, в то же время выделялась внутри этого лагеря своими эстетическими принципами. Главная отличительная ее черта — социалистическая идейная основа. Пролетарские писатели создали образ нового положительного героя — пролетария, социалиста. Они, как и критические реалисты, опирались на демократические традиции своей национальной литературы, высоко ценили русскую прогрессивную литературу.

Очень популярен в этот период был М. Горький. Творчество великого пролетарского писателя оказалось близким идеям и настроениям тогдашней прогрессивной общественности Болгарии. Почти все произведения Горь-

inslav

кого переводились на болгарский язык сразу же после опубликования их в русской периодической печати. На сценах болгарских театров в 1904—1905 гг. с колоссальным успехом шли его пьесы «На дне» и «Мещане». «Если бы Вы знали, дорогой товарищ, как Вас любят болгарские рабочие», — писал М. Горькому Г. Бакалов 2 апреля 1909 г. Много лет спустя в специальной газете, посвященной памяти великого русского писателя (1936), он говорил: «Что касается Болгарии, то нет иностранного писателя, который был бы для нас таким близким, каким является Максим Горький... Вот уже четыре десятилетия его благотворное влияние как в болгарской литературе, так и в формировании сознания массовой читательской публики продолжает быть колоссальным» [33].

Горький оказывал плодотворное влияние на всю демократическую болгарскую литературу. Елин Пелин так говорил о своем знакомстве с произведениями Горького: «Я чувствовал, что окончил какую-то большую школу и обогатился большими знаниями».

Для уяснения эстетических основ как пролетарской, так и всей демократической литературы огромное значение имела критико-теоретическая деятельность Димитра Благоева (1856—1924), с именем которого связано начало марксистского этапа в развитии литературной критики Болгарии.

Благоев был первым распространителем идей марксизма в своей стране. Его деятельность многогранна: выдающийся пролетарский революционер, создатель марксистской партии в Болгарии, он был историком и экономистом, революционным публицистом и литературным критиком, философом и теоретиком искусства. Вопросы литературы Благоев стремился решать в духе принципов научного социализма, стремился подвести под эстетическую теорию прочный фундамент марксистской философии. Его литературно-критические статьи, печатавшиеся главным образом в журнале «Ново време», объединены в книге «Общественно-литературные вопросы», изданной в Пловдиве в 1901 г. В предисловии к этой книге он так определяет свою задачу: «Все мои статьи являются плодом моих стремлений приложить к различ-

[33] «Горкиев лист», София, 1936.

inslav

ным общественно-литературным вопросам социалистическую точку зрения и объяснить их с этой точки зрения»[34].

Деятельность Благоева развивалась в эпоху, когда борьба между двумя антагонистическими классами — буржуазией и пролетариатом, все более и более обостряясь, начинала определять содержание и направление общественной жизни Болгарии. Благоев ясно видел отражение этой борьбы в литературе и многое сделал для того, чтобы обосновать на конкретном материале связь литературы с интересами различных классов. Учение о классовом характере искусства в антагонистическом обществе составляет главное ядро эстетических воззрений Благоева. Это было то новое, что знаменовало дальнейшее развитие болгарской эстетической мысли после Ботева.

Величайшей заслугой Благоева является отстаивание им реализма, его непримиримая борьба против реакционных теорий и течений декаданса и обоснование им закономерности возникновения пролетарской, социалистической литературы. Развитие новой литературы он связывал с выходом на историческую арену пролетариата, с постепенным накоплением им опыта революционной борьбы. Благоев писал, что в самом начале в пролетарской литературе «слышался больше голос недовольства, мрачного настроения», а идеал выражался крайне абстрактно; по мере же роста пролетариата и его сознания социалистическая литература «все более и более наполняется жизненными силами, светлой радостью... Эта литература у нас зарождается, ей принадлежит будущее»[35].

Следует сказать, что в работах Д. Благоева еще нет достаточно ясного теоретического обоснования путей развития социалистической литературы. Здесь, очевидно, сказались как небольшой опыт болгарского рабочего движения и едва зародившейся пролетарской литературы, так и ошибки партии тесняков по ряду существенных вопросов теории пролетарской революции. Известно, что в партии не было еще ленинского понимания «соот-

[34] *Д. Благоев.* Общественно-литературни въпроси. Пловдив, 1901, стр. 189.

[35] *Д. Благоев.* Литературно-критически статии. София, 1951, стр. 117—118.

inslav

ношения и органической связи между борьбой за демократию и борьбой за социализм»[36]. Позиция «абсолютной чистоты» пролетарской идеологии привела и в области литературы к замкнутости, к сектантской изоляции от общедемократического литературного лагеря. В результате Благоев допускал серьезные ошибки в оценке творчества выдающихся писателей-реалистов, таких, как И. Вазов, П. Славейков, причисляя их к лагерю буржуазных литераторов.

Однако в целом Д. Благоев сыграл огромную положительную роль в литературной жизни страны. Его статьи по вопросам литературы и искусства представляют наивысшее достижение болгарской эстетической мысли в конце XIX — начале XX в.

Пролетарская литература этих лет отразила начальный этап социалистического движения в стране — этап борьбы за социалистическое просвещение пролетариата, за слияние социализма с рабочим движением. Наиболее крупными представителями этой литературы в период с 90-х годов XIX в. до конца первой мировой войны были в прозе Г. Кирков, в поэзии — Д. Полянов.

Г. Кирков — известный деятель партии тесняков, соратник Благоева. Его перу принадлежат замечательные песни «Марш рабочих» и «Дружная песня», ставшие в Болгарии пролетарскими гимнами. Но основу его литературного творчества составляют фельетоны и сатирические рассказы. Кирков по праву считается в болгарской социалистической литературе основоположником ее прозы.

Литературная деятельность Г. Киркова неотделима от всей его партийной работы; она была для него, говоря словами В. И. Ленина, «частью общепролетарского дела».

Сатира Киркова — новое явление в болгарской литературе. Продолжая сатирические традиции Христо Ботева, он внес в литературу новые темы и идеи, обусловившие в свою очередь и другие черты новаторства его фельетонов и рассказов. В его сатире правдиво воссоздана общественно-политическая атмосфера в Болгарии конца XIX — начала XX в. В ней раскрывается противо-

---

[36] *Г. Димитров.* Избранные произведения, т. II. М., Госполитиздат, 1957, стр. 583.

inslav

положность интересов буржуазии и пролетариата, притом представители этих двух противостоящих друг другу социальных сил изображены конкретно-исторически, в типичных обстоятельствах.

Острие сатиры Киркова направлено против буржуазии и буржуазных партий. В фельетонах созданы яркие образы политических спекулянтов и интриганов, тупых лакеев и открытых грабителей народа, одержимых жаждой обогащения. Его сатира бичует самые основы буржуазного общественного порядка. Представители эксплуататорского мира обрисованы конкретно и живо.

Персонажи фельетонов и рассказов Киркова — не просто рупоры политических идей, а определенные индивидуальности. Писатель достигает этого при помощи различных сатирических приемов: путем резкого противопоставления показных, внешних черт и отталкивающей внутренней сущности (так построен, например, образ Кир Станчо в рассказе «Паук на охоте»), путем выделения ведущей черты персонажа, формулируемой иногда уже в заглавии («Паук на охоте», «Волк-водитель», «Пропавшая совесть»), путем особого подбора фамилий (Варколак значит «оборотень»), путем речевой характеристики, внешнего портрета или удачно найденной детали.

Конкретность изображения придавала сатире Киркова огромную обличительную силу. «Его неподражаемый сарказм, — писал Г. Димитров, — был страшным оружием, которым он беспощадно высмеивал и разил наших врагов» [37].

Писатель видел закономерности общественного развития: пафос отрицания буржуазного строя в его творчестве сочетался с пафосом утверждения растущих сил пролетариата, исполненного глубокой веры в будущее. Кирков ввел в литературу нового положительного героя — рабочего-социалиста, что отличает его творчество от всей литературы критического реализма.

Писатель показал реально происходивший в конце XIX — начале XX в. процесс разорения и пролетаризации мелких кустарей в условиях быстро развивающегося капитализма (рассказ «Спасение» и др.). В этом состоит огромная познавательная ценность его произведе-

---

[37] *Г. Димитров.* Съчинения, т. II, стр. 237.

inslav

ний. Одни из героев (Пройчо Гурбет, Ганчо Гайлето) уже порвали с ремесленничеством и стали пролетариями, другие (Нейчо Чук, Азалат) — еще самостоятельные кустари, но тянутся к социалистическому учению, находятся в рядах социал-демократической партии и ясно сознают, что «мелкие собственники — это кандидаты в завтрашние пролетарии».

Кирков правдиво показал необычайно важный процесс распространения социалистических идей, процесс роста политического сознания болгарского пролетариата. В рассказе «Ганчо Гайлето» раскрывается возвышающая правда идей социализма — под их влиянием герой освобождается от религиозных предрассудков и, «воскресший духовно, решительно и смело идет по новому тернистому, но верному пути жизни».

Георгий Кирков вносил новые особенности в развитие болгарской литературы конца XIX — начала XX в.: в его творчестве возникли тенденции, элементы социалистического реализма. Это было началом большого процесса. Как и каждое общественное явление, социалистический реализм не возникает сразу в готовом виде. Вначале проявляются отдельные элементы, которые на известной ступени исторического развития складываются в определенную систему эстетических принципов, т. е. в метод. Социалистический реализм рождается не как противоположность «старому» (критическому) реализму, не как его отрицание. Он сохраняет в себе все основные эстетические принципы реализма, выработанные усилиями художников прошлого, обогащает и развивает эти принципы на основе социалистической идейности, т. е. представляет собой качественно новый исторический этап реализма. Первыми признаками длительного живого процесса его формирования являются проникновение в литературу социалистических идей, появление образа рабочего-социалиста. Кирков стоит у истоков этого процесса.

Как пролетарский поэт Полянов вошел в литературу в середине 90-х годов XIX в. Верность рабочему классу, социал-демократической партии, принципам революционного гуманизма и интернационализма, глубокая вера в победу пролетариата — таковы идейные основы его творчества. Произведения Полянова исполнены пафоса гневного отрицания буржуазного мира; вместе с тем в

inslav

них показаны величие и сила рабочего класса. Есть в них яркие реалистические картины — мы видим их, например, в стихотворениях «Моя юность», «Низвергнутые кумиры». Но господствующим все же остается иной тип художественного обобщения — романтический.

Рабочий изображен Поляновым не столько в конкретно-исторических обстоятельствах, характерных для конца XIX — начала XX в. (как это было у Киркова), сколько в аспекте будущего. Те же (что и у Киркова) задачи социалистической агитации и пропаганды поэт выполнял иным путем, иными средствами — путем создания привлекательных картин предстоящего, ожидаемого. Он стремился показать величие пролетарской революции и светлое торжество социальной справедливости в социалистическом обществе. Разумеется, при таком выборе аспекта изображения он не мог опираться в своем творчестве на реальные факты действительности: рабочее движение в Болгарии было еще слабым, оно не давало примеров активной революционной борьбы, сама жизнь еще не выдвинула героя активных революционных действий, какого хотел изобразить поэт. Именно это и обусловило в большей части произведений Полянова не реалистический, а романтический характер обобщения с присущей ему образностью. Для многих произведений Полянова характерны необычность ситуаций, фантастика, обобщенность образов, символика, аллегория и т. д.

Мотив романтической устремленности в будущее, основанной на понимании перспектив нарождающихся молодых сил, — главный мотив творчества Полянова 1890—1910-х годов. Стихотворение «Рождение пролетария» одно из самых характерных для того времени, — и в его заглавии, и во всем тексте запечатлены приметы нового исторического начала, связанного с появлением пролетариата. Поэт стремится передать чувства героического воодушевления, вызванные сознанием великой исторической миссии нового класса, и это обусловило основной пафос стихотворения, высокий, патетический строй его образности.

Величие миссии рабочего класса подчеркнуто в этом стихотворении широкими историческими параллелями— рождение пролетария представлено как своеобразный итог многовековой борьбы всего человечества за лучшее устройство жизни. Повествуя о том, как в прошлом

inslav

«сотни философов, ученых, мучеников... стремились, но не могли открыть двери земного счастья», Полянов поет гимн новой силе, способной разрушить мир эксплуататоров и воздвигнуть социалистическое общество. Он пользуется условно-символическими образами: появление пролетариата символизировано в образе легендарного великого сына эпохи, рождение которого история «вписывает в свои страницы самыми большими буквами»; сама история олицетворена в образе «светлого видения» — сказочной женщины, которая является в хижину бедных родителей новорожденного», «как солнце, чудесным блеском озаряет стены» и провозглашает: «Спаситель человечества рождается в эту ночь».

Изображение будущего, светлой перспективы — зовущей, увлекающей, вселяющей в души радостные надежды и восторженное воодушевление, — к этому направлены стремления поэта, и, собственно, этими принципами подхода к действительности объясняется общий эмоционально-возвышенный и условно-аллегорический строй его произведений.

Полянов утверждал неизбежность гибели мира буржуазии и победы пролетариата. Эта идея символически раскрывается в образе уходящей ночи и наступающего светлого дня («Стрелочник»), в образе тающего снега и солнечной весны («Тает снег»), зловещего дерева, олицетворяющего социальное зло, и растущих революционных сил, готовящихся снести «дерево смерти» («Дерево смерти»).

Образ рабочего в произведениях Полянова — романтический образ. Это, как мы видели, «спаситель человечества» («Рождение пролетария»), сказочный исполин, открывающий новую дорогу символическому поезду жизни («Стрелочник»). Полянов не давал его реального облика — он стремился показать величие революционной перспективы, и этому служила фантастика. В стихах и в особенности в прозе он обращался к жанру сказки и легенды. У него есть целый цикл, носящий название «Сказки о пролетарском дьяволе». Пролетарский дьявол — собирательный образ пролетариата, это какое-то демоническое — вездесущее и всепобеждающее — существо, во внешнем облике которого — всеохватывающая масштабность: «Лицо — словно вылитое из бронзы, рост — исполинский, глаза — цвета всех красок радуги...,

inslav

шапка — словно буреносная туча над челом горы» — таков портрет этого сказочного героя, раскрывающего перед людьми картины будущего социалистического общества («В царстве утопий», «Прогулка в будущее» и т. д.).

Творчество Полянова овеяно мечтой. В этом выражается романтический характер художественного обобщения. Мечта поэта — не утопия. Она основана на понимании общих закономерностей общественного развития, на глубокой вере в реальные силы и возможности пролетариата. Поэтому романтизм Полянова — это революционный романтизм, точнее — революционный романтизм социалистической направленности.

Поэт правдиво показал типические настроения подымающегося к политической жизни болгарского пролетариата — ощущение им своей силы, правоты и веры в светлое будущее. Его произведения были в свое время широко популярны среди социалистов, часто декламировались на рабочих вечеринках [38].

Полянов, как и Кирков, отразил по-своему и силу, и слабость первого этапа социалистического движения в Болгарии, ранней социалистической мысли. Положительный герой — рабочий — показан в его произведениях периода до конца первой мировой войны изолированно от жизни и борьбы других демократических слоев населения. В творчестве Полянова еще нет всестороннего изображения внутреннего облика героя в его интеллектуальном, нравственном и психологическом аспектах. Так же как и у Киркова, герой раскрывается почти исключительно в политической сфере. Притом нередки случаи, когда Полянов, вместо образного раскрытия идеи, становится на путь прямого абстрактно-публицистического высказывания своих политических взглядов.

Таковы основные черты и особенности начального этапа развития пролетарской литературы и критики Болгарии. Социалистическая литература этого периода, по сравнению с литературой критического реализма, ушла вперед в смысле утверждения революционной перспективы общественного развития, в смысле показа полити-

[38] Т. Павлов пишет о Полянове: «Десятилетия подряд его стихи не сходили со сцены на рабочих вечеринках, утренниках, а также и со страниц наших газет и журналов» («Д. И. Полянов. 50 години. Юбилеен лист». София, 2. III 1945 г.).

inslav

ческой роли новой социальной силы — пролетария. Но в изображении внутреннего мира человека она еще не достигала завоеваний критических реалистов. Развитие вширь и вглубь было для нее делом будущего. Формирование социалистического реализма как определенной системы эстетических принципов (формирование метода) совершилось в болгарской литературе позже. Оно связано с новой исторической обстановкой, характер которой в значительной степени был обусловлен величайшим событием мировой истории — Великой Октябрьской социалистической революцией.

Неоднозначна, необычайно сложна динамика литературного процесса конца XIX — начала XX в. Мы попытались обозначить некоторые его основные тенденции, которые представляются характерными для мирового литературного развития.

Приобретая новые черты, реализм писателей-демократов оставался ведущим, самым значительным художественным направлением эпохи. Вместе с тем в нем остро ощущалась слабость общественного идеала, недостаточность эстетических возможностей для изображения совершившихся социальных сдвигов. Созревала историческая необходимость обновления искусства.

В конце первой мировой войны, в условиях бурного подъема революционного движения, наступившего под влиянием Октябрьской революции, в болгарской литературе произошли глубокие изменения. Резко обозначившийся кризис в символизме привел, в сущности, к распаду этого течения. Со всей очевидностью обнаружилась идейная ограниченность критического реализма. В то же время возникало новое явление — социалистический реализм, преемственно связанный с достижениями писателей-демократов.

Социалистический реализм формировался в Болгарии в начале 20-х годов. Уже в творчестве Христо Смирненского проявились основные черты нового метода. Смирненский, Вапцаров и другие близкие им писатели наследовали лучшие традиции предшествующей им демократической литературы — ее пафос обличения старого мира, ее народность, гуманизм. Однако они видели и преодолевали идейную ограниченность этой литературы, в их творчестве исчезли идеи фатальности, тревожное

inslav

ощущение необъяснимого «разлада миров», в нем выразилась реальная и ясная перспектива исторического развития.

Социалистическому реализму в высшей степени присущ глубокий психологический анализ, и в этом отношении ему особенно дорог художественный опыт многих писателей начала XX в. — прогрессивных романтиков и реалистов. Достаточно вспомнить, с какой глубокой любовью относился выдающийся представитель социалистического реализма в Болгарии Никола Вапцаров к П. Яворову, которого он считал великолепным мастером изображения тончайших душевных переживаний человека. Но социалистические реалисты преодолели односторонность эстетической концепции своих предшественников: им чуждо противопоставление социального и психологического начал; они идут в изображении жизни к синтезу самых глубоких душевных переживаний и широкой общественной проблематики. Вбирая в себя и перерабатывая традиции прошлого, социалистический реализм выступает вместе с тем как глубоко новаторское искусство.

inslav

В. В. Витт

ПОЛЬСКАЯ ПРОЗА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ РЕАЛИЗМА

По сравнению с предыдущим этапом польская проза рубежа XIX и XX вв. являет собой картину очень неоднородную и динамичную. В литературу вторгается новая, еще неустоявшаяся социальная действительность, перспективы которой писателям пока не ясны, но справедливо воспринимаются ими как нечто грандиозное. Художники ищут пути эстетического освоения этой действительности, испытывая старые и новые виды оружия — реализм, романтизм, возникающие новые тенденции, принимавшие в ту пору названия «символизм», «модернизм», «декаданс», «неоидеализм» и пр. В литературе и в жизни все находится в состоянии движения, взвешенности, переплетенности.

Типологическое изучение литературы этого периода представляет немалые трудности. Возникают сомнения, можно ли в применении к такой сложной, неустоявшейся, переходной эпохе, где все тенденции взаимоосложняются, накладываются друг на друга, говорить о наличии определенных, последовательно и резко различающихся между собой типов, разновидностей внутри реалистической (и нереалистической) прозы — а именно так часто понимается проблема типологии направления. Между тем в литературном процессе в эту эпоху все больше рождаются такие коллизии, когда творческие индивидуальности не только не группируются в какие-то течения внутри направления, но и вообще не вписываются в рамки определенного течения. В польской литературе, например, реалистическое направление уже не выступает как определенная, осознаваемая самими писателями

inslav

идейно-эстетическая общность, многие важные в типологическом отношении явления остаются явлениями единичными.

Тем не менее прибегать к типологическому изучению литературы и, в частности, прозы этого периода можно и нужно, поскольку оно и именно оно помогает выявить глубинные, основные закономерности литературного развития, помогает в каждом индивидуально-специфическом явлении выделить его общую, принципиальную значимость. Условием подобного подхода должно стать диалектическое, свободное от прямолинейности представление о типологической разновидности как о такой литературной тенденции (не обязательно четко выделившейся среди других течений), смысл которой состоит либо в качественном отличии от явлений предшествовавших, либо подтверждается современными аналогиями и оказывается плодотворным в последующем развитии литературы. Понятие явления и тенденции, как нам представляется, в типологическом плане не противостоят друг другу, ибо крупное явление, даже если оно осталось единичным, неразмноженным, имеет типологическое значение.

Типологическое изучение литературы вызывает в последние годы большой интерес у нашей науки; разрабатывается его методология, накоплен большой опыт типологического рассмотрения русского реализма (работы М. Б. Храпченко, Г. Н. Поспелова, У. Р. Фохта, В. А. Келдыша) [1]. Принципиальное значение в этой области имеют труды Д. Ф. Маркова, новаторски освещающие вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур, формирования социалистического реализма, в частности в его отношении к критическому реализму и другим литературным течениям XX в.[2] Этот опыт может быть с успехом использован и

---

[1] Проблемы типологии русского реализма. М., 1969; Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы XIX в. М., 1968; 1901—1907. М., 1971; 1908—1917. М., 1972; *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 2. М., 1972.

[2] *Д. Ф. Марков.* Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур.—В кн.: «Сравнительное изучение славянских литератур». М., 1973; *Д. Ф. Марков.* Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975.

inslav

исследователем польской литературы, тем более что в польской науке проблемы типологии литературы, в том числе прозы интересующего нас периода, не относятся к числу первоплановых; творчество прозаиков конца XIX — начала XX в. характеризуется в основном по жанрово-тематическому и стилистическому признаку, в довольно аморфных категориях «младопольского», что практически нередко означает «модернистского» романа.

Творчество прозаиков рубежа XIX и XX вв. составляет важную и яркую страницу в истории польской литературы. Исследователи нередко отмечали, что по общенациональной значимости созданных произведений литература этого времени может быть сопоставлена лишь с эпохой величайшего расцвета польского романтизма[3]. Новый характер приобретают международные литературные связи и вклад польской литературы во всемирный литературный процесс, поскольку на рубеже веков ликвидируется запоздание в прохождении стадий литературного развития, которое было заметно в сравнении с западноевропейскими и русской литературами в предшествовавший период становления польского критического реализма (60—80-е годы). В конце XIX — начале XX в. в польской литературе формируются и проявляют себя все главные тенденции, наблюдаемые в европейских литературах, причем в большинстве случаев они не носят производного характера, органичны и во времени параллельны аналогичным тенденциям в западноевропейских и русской литературах[4].

Ликвидация этого разрыва происходит в творчестве нового поколения писателей, вхождение которых в литературу в 90-е годы в сущности ознаменовало начало нового периода. Наряду с поэтами К. Тетмайером, Я. Каспровичем, с блестящим драматургом С. Выспянским это были прозаики С. Жеромский, В. С. Реймонт, В. Оркан, В. Серошевский. Позднее, в 900-е годы к ним присоединились А. Струг, В. Берент, Т. Мицинский и др. Одновременно продолжается — и нередко с интересными художественными результатами — творчество старших

---

[3] *J. Krzyżanowski.* Neoromantyzm polski. 1890—1918. Wr.—W.—Kr., 1971, s. 9—10.

[4] *K. Wyka.* Literatura polska w kontekście europejskim.— В кн.: *K. Wyka.* O potrzebie historii literatury polskiej. W., 1969, s. 235—261.

inslav

современников — Б. Пруса, Г. Сенкевича, Э. Ожешко, М. Конопницкой. Заявляют о себе и самые молодые прозаики, деятельность которых полностью раскрывается в последующий межвоенный период (З. Налковская, Ю. Каден-Бандровский).

В настоящей статье речь пойдет прежде всего о «ровесниках периода» — тех, кто, заявив о себе в 90—900-е годы, внес наибольший вклад в преображения литературы, в чьем творчестве новые качества прослеживаются наиболее зримо.

Усиление эмоционального субъективно-лирического начала, распространение ритмической, музыкально-организованной фразы, различных приемов стилизации и, вообще, изменение обязательных литературных канонов, господствующего литературного вкуса были настолько очевидными, что критики и исследователи литературы, связывающие эти явления с влиянием на прозу символистско-импрессионистической поэзии, склонны были рассматривать произошедший в прозе рубежа веков перелом как перелом модернистский. Определение всей литературы 1890—1918 гг. как литературы периода «модернизма» или «неоромантизма» до сих пор бытует в польском литературоведении. И независимо от того, какое конкретное содержание вкладывается в эти понятия [5], нам кажется более правомерным и научно плодотворным рассмотрение литературы и, в частности, прозы этого периода, не как прозы только «модернизма» или «реализма», а с точки зрения выявления в ней реалистического и нереалистического течений — развивающихся, находящихся в постоянном взаимодействии.

Каждое из этих течений выдвинуло крупных художников, с каждым связаны определенные достижения литературы, но все же, если суммарно и с перспективы времени оценивать значение польской прозы рубежа веков, то, несомненно, главные ее вершины — это творчество писателей, так или иначе связанных с реализмом.

[5] Ю. Магнушевский, например, говоря о модернизме как периоде в развитии польской и других западнославянских литератур, отмечает и наличие в нем реалистических тенденций («Problem modernizmu w południowo — i zachodniosłowiańskich literaturach». В кн.: «Z polskich studiów slawistycznych». Ser. 4. Nauka o literaturze. W., 1973.). Ю. Кшижановский в своей книге «Польский неоромантизм» рассматривает творчество ряда прозаиков с точки зрения реалистических и натуралистических элементов.

inslav

Реалистическое направление, как уже отмечалось выше, не ощущалось писателями того времени как некая программно организационная общность. Писатели-реалисты не издавали своих «реалистических» журналов, не собирались в излюбленных кафе, не выступали с манифестами. Ограниченным было подчас и просто человеческое, личное общение между ними (Жеромский, например, не был дружен со вторым своим великим современником — Реймонтом). Не было в польской литературе начала века кружка, подобного русским «звеньевцам». Но ни Жеромский, ни Реймонт, ни Оркан не ниспровергали творчества своих непосредственных предшественников, реалистов 70—80-х годов. Прозаики начала XX в. в большинстве ощущали себя преемниками Пруса, Сенкевича, Ожешко, Конопницкой, хотя и остро подчас спорили с ними по отдельным вопросам, стремились своим творчеством ответить на те задачи времени, на которые прошлая литература, по их мнению, ответить не смогла.

Преображения реалистической прозы конца XIX — начала XX в. в первую очередь связаны с творчеством двух крупнейших писателей эпохи — Стефана Жеромского и Владислава Станислава Реймонта. Они представляют разные типологические разновидности внутри польского реализма, разновидности не во всем противоположные, но во многом существенно отличающиеся. Исключительно мощные писательские индивидуальности, они настолько полно выразили собой важные тенденции литературного развития, что это дает нам право рассматривать других польских реалистов, современников или продолжателей, как художников, тяготеющих к одному или другому типу реализма [6]. При этом, несомненно, писатели «реймонтовского» типа обнаруживали много черт, свойственных реализму Жеромского, и наоборот.

---

[6] Подобный подход к оценке типологического значения творчества «зачинателей новых тенденций» — Толстого, Достоевского, Чехова, Горького мы находим в трудах М. Б. Храпченко («Типологическое изучение литературы» в кн.: «Творческая индивидуальность писателя...») и В. А. Келдыша (разделы в коллективном труде «Русская литература конца XIX — начала XX в.» и монография «Русский реализм начала XX в.». М., 1975). Для польской литературной действительности рассматриваемого периода он представляется нам наиболее плодотворным.

inslav

* * * * *

Как писатель Стефан Жеромский (1864—1925) формировался в годы, когда Польша вступила в новый этап освободительного движения — революционно-пролетарский. (Применение ленинской периодизации этапов освободительного движения к польской действительности — во всяком случае к действительности Королевства Польского, уроженцем которого был Жеромский, кажется нам вполне правомерным ввиду родственности и взаимосвязанности исторических судеб польского и русского народов в указанный период.) Художники его поколения были свидетелями таких новых для польского общества социально-политических явлений, как все более учащающиеся в 80—90-е годы стачки, рабочие демонстрации, как возникновение и деятельность рабочих и крестьянских партий.

Жеромский был одним из тех известных в мировой литературе общественно чутких писателей, которые пытались осмыслить действительность не только исходя из ее конкретных проявлений, но и обращаясь к теории рабочего движения, к теории научного социализма. Он читал марксистскую литературу (весьма распространенную, кстати, в 80—90-е годы в кругу варшавской прогрессивной интеллигенции), находя в ней подтверждение собственного жизненного опыта, собственных чувств и раздумий. В годы общественного подъема, предшествовавшего первой русской революции, и во время самой революции он был тесно связан с революционной средой, общался с деятелями социал-демократической и социалистической партий, был активным «сочувствующим» ППС, участником многих конспиративных и массовых мероприятий.

Но оставаясь типичным «социалистом чувств» (к Жеромскому очень хорошо применимо это определение, данное В. И. Лениным Э. Синклеру), писатель был все же далек от революционного марксизма. Его социалистические симпатии, имевшие принципиальное значение в выработке мировоззрения, были непоследовательны, обременены грузом мелкобуржуазных иллюзий, чему в значительной степени способствовало и объективное положение вещей: раскол в польском рабочем движении и нигилистические ошибки польских марксистов в нацио-

inslav

нальном вопросе, затруднившие путь патриотически настроенной демократической интеллигенции к революционному марксизму.

При всей непоследовательности и противоречивости, мировоззрение Жеромского, по-своему ориентированное на социализм [7], дало колоссальный импульс эстетическому осмыслению им мира. Это первый в польской литературе писатель, у которого изображаемая буржуазная действительность трактуется как полностью негодная, подлежащая радикальной ломке. «Я хотел бы в своей книге выразить этот современный экстаз, единое стремление угнетаемых масс, изливающееся в стачках (...). Мне все время кажется, что весь современный мир стоит на пороге великой социальной революции, и выражением этого станет мой роман (...). Это будет роман социальный и национальный, но главным образом — революционный», — писал Жеромский в 1913 г., в период работы над первым томом трилогии «Борьба с сатаной» (1916—1919) [8].

В годы подготовки революции, когда в передовых кругах художественной интеллигенции Королевства Польского отчетливо ощущалась потребность и неизбежность литературного творчества нового типа, открыто связанного с пролетариатом («Мы находимся накануне возникновения такой литературы: подобный тип рабочего-творца уже формируется — это Горький», — писал марксистский публицист В. Налковский, приветствуя появление «литературной формы массовой борьбы пролетариата с прогнившим буржуазным миром» [9]), Жеромский мечтает об эстетически обновленном искусстве, которое отвечало бы запросам новой действительности, без

---

[7] Исследователи справедливо отмечали и другие факторы, имевшие значение в формировании идеологии писателя,— прежде всего радикальные и социал-утопические идеи демократической польской эмиграции середины XIX в., взгляды русских народников, теорию моральной революции польского философа начала XX в. Э. Абрамовского и др. См.: *J. Hulewicz.* Źródła ideologii społeczno=politycznej S. Żeromskiego.— «Pamiętnik Literacki», 1930, r. XXVII, s. 449—472; *H. Janaszek-Ivaničkova.* Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim. W., 1971.

[8] Цит. по собранию писем С. Жеромского, подготовленному к печати проф. С. Пигонем.

[9] *W. Nałkowski.* Proletariat i twórcy. Цит. по: «Polska krytyka literacka. 1800—1918». Materialy, т. IV. W., 1959, s. 186.

inslav

пессимизма и отчаяния повествуя о «море пролитой крови», о «силе, мужестве и энтузиазме» борющегося народа [10]. «Где твои книги, где журналы, где литература? — страстно вопрошает он польских художников. — Где новое польское искусство, искусство силы и мужества, искусство родины, обновляющейся от фундамента до стропил?.. Что дашь проснувшемуся своему народу ты, польская литература, одна из самых богатых в Европе?» [11].

Творчество писателя было такой попыткой «высмотреть во мраке пути, ведущие к счастью родного народа» [12], попыткой осмыслить ведущие социальные процессы современности, заглянуть в будущее страны. Попыткой, которая не могла стать полностью удачной. Ибо, с одной стороны, социальный критицизм писателя становится более глубоким, всеобъемлющим и непримиримым, чем это было у его предшественников-реалистов и осталось у многих современников, но, с другой стороны, освещение поставленных проблем, в том числе таких первостепенных и новых для польской литературы, как социально-освободительная борьба народа, в высшей степени противоречиво, субъективно, а подчас и наивно.

Мир для Жеромского резко распадается на две противостоящие друг другу сферы. Первая связана с ненавистным для него царством капитала, с уродующей человека властью собственности и эксплуатацией, вторая— это дела и мораль тех, кто всей своей жизнью восстает против несправедливости, всецело посвящает себя борьбе за права угнетенных. Критика буржуазного общества бьет по самым его основам (не случайно один из героев, объясняя механизм обогащения предпринимателя, «осчастливившего» крестьян заработком на строительстве кирпичного завода, по «Капиталу» излагает теорию прибавочной стоимости), она исключительно эмоциональна, напряжена: писатель воссоздает очень драматические, острые столкновения между «хозяевами жизни» и народом, подкрепляя острые сюжетные коллизии открытыми

---

[10] *S. Żeromski.* Z odczytem.— «Sen o szpadzie». W., 1956, s. 29—30.
[11] Там же, стр. 29—30.
[12] *S. Żeromski.* Literatura o życie polskie (1915).— «Sen o szpadzie», s. 42.

inslav

публицистическими обличениями, полным убийственной иронии авторским комментарием.

Этому обществу, покоящемуся на вековых принципах угнетения трудящегося большинства паразитирующим меньшинством, противостоит новая формация людей, с негодованием и презрением отрекающихся от старого мира. Чаще всего это выходцы из демократической интеллигенции шляхетского или мещанского происхождения, порвавшие со своей средой, «белые вороны», отщепенцы в своем буржуазно-добропорядочном кругу (эта неотъемлемая черта, своего рода условие, которому удовлетворяют все положительные герои писателя, заставляет вспомнить о столь распространенной в русской литературе рассматриваемого периода «коллизии выламывания», полного «отпадания» человека от окружающего его социального мира» [13]).

У раннего Жеромского такой герой в своем бунте против среды еще только стремится сохранить личную порядочность, непричастность к эксплуатации народа (химик доктор Петр, узнав, что деньги, которыми отец-конторщик помогал ему во время учения, были «сэкономлены» за счет заработка сезонных рабочих, намерен как можно скорее вернуть рабочим этот «ужасный долг»). Позднее врач Томаш Юдым будет убеждать своих коллег потребовать у богачей радикального улучшения быта и труда рабочих, угрожая в противном случае лишить их врачебной помощи («Бездомные», 1899). Когда же его «школярские мечты» терпят фиаско, Юдым порывает со своим окружением, отталкивает любимую и любящую невесту, чтобы ничто не мешало ему бороться, не зная усталости и отдыха до тех пор, пока на земле существуют «грязные трущобы, в которых, как в звериных логовах, живут люди, выжатые непосильным трудом, отравленные ядовитыми испарениями, одурманенные, измученные, преждевременно состарившиеся люди-тени».

Этот столь роднящий Жеромского с русской литературой нравственный максимализм, чувство ответственности его героев «перед своим духом», стремление искупить вину господствующих классов перед народом или по крайней мере решительно отмежеваться от них — стер-

[13] См.: *В. А. Келдыш.* Новое в критическом реализме 900-х годов.—В кн.: «Русская литература конца XIX—начала XX века, 1901—1907», стр. 95.

inslav

жень всех положительных героев писателя. Но чем дальше, тем больше романтический жест, романтическая отвлеченность их протеста дополняются попытками утопического решения социальных конфликтов, что особенно заметно в творчестве Жеромского послереволюционных лет, когда писатель с особой силой испытывал сомнения в возможностях массового революционного народного движения. Граф Бодзанта добровольно отказывается от своих земель и организует на них аграрную коммуну, нечто вроде фаланстеров Фурье («История греха», 1908). Петр Розлуцкий, герой романа «Красота жизни» (1912), мечтает о коммунистическом будущем, когда наука совершит переворот в материальном и духовном бытии его соотечественников. По последнему слову науки и техники, с применением самых прогрессивных методов организации труда строит фабрики и заводы в Домбровском бассейне Рышард Ненаский, чтобы, обучив рабочих управлению производством, передать в кооперативную собственность («Метель», 1916).

Правда, все эти начинания показаны Жеромским либо как вовсе фантастические, либо как терпящие крах мечты. Чутье писателя-реалиста неуклонно подсказывало ему необходимость такого корректива дорогих его сердцу утопических идей. Но как писатель, не желающий мириться с настоящим, настойчиво заглядывающий в будущее и вынужденный все же в какой-то степени «конструировать элементы нового общества из своей головы» (слова Энгельса об утопистах) [14], писатель, к тому же обремененный грузом мелкобуржуазных иллюзий и страхов перед революционным кровопролитием, он неизбежно это движение к будущему рисовал не в конкретно-исторических формах, а в отвлеченном плане, обращаясь к традициям романтизма и в известной степени просветительства.

Вопрос о романтической традиции в творчестве Жеромского приобретает особый интерес в свете явного оживления романтического начала, которое наблюдается в этот период в русской и западноевропейских реалистических литературах [15]. В творчестве Жеромского обраще-

---

[14] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 20, стр. 276.

[15] «Незащищенность» от романтизма всей литературы XX в. отмечают очень многие исследователи. «В каком-то смысле романтическое мироощущение и тем более романтическая техника

inslav

ние к традициям польского революционного романтизма, прежде всего к Мицкевичу, было программным, обусловленным особенностями исторической обстановки (новая волна общедемократического и патриотического движения) и этапом литературного развития (необходимость обновления форм реализма) [16].

Романтическая природа образов положительных героев Жеромского несомненна. Это страстность, непреклонность, решимость в сожжении мостов, жест отчаяния и величия, верность заведомо проигранному делу. Это девиз певца-вайделота и Конрада Валленрода: «Не найти счастья в доме, пока его нет в отчизне». (Не случайно Т. Бой-Желеньский писал, что «расставание Юдыма с Иоасей приблизило весь польский романтизм к простым людям, сделало его для каждого ощутимым» [17].) Необходимо по мере возможности определить характер сочленения романтизма Жеромского с реализмом и модернизмом. С романтической традицией связан характер гражданского, патриотического пафоса писателя, утверждаемая им идея служения высшему долгу, примата общественного над личным, идея великой роли «избранников», подвиг которых — порука тому (здесь Жеромский говорит словами Словацкого), что «ангельская душа» нации вырвется из «грубой скорлупы» шляхетства. Писателю свойственно романтическое представление о пророческой, водительской миссии литературы, которая «одна никогда не изменит делу революции».

Но все эти положения не даются как нечто несомненное, само собой разумеющееся. На всем лежит печать борьбы, сомнений, противодействия. Выполнение гражданского долга все время сопряжено с преодолением ис-

---

входят в сплав нового реализма XX века»,—пишет, например, Д. Затонский («Вопросы литературы», 1968, № 9). О романтическом течении в русском реализме писали И. Виноградов, Г. Бялый, Л. Тимофеев, У. Фохт и др. (см. «Типология русского реализма», стр. 77—78).

[16] О романтической тенденции творчества Жеромского, связи ее со стихийным социализмом писателя см.: *В. Витт.* О некоторых тенденциях развития реализма в польской литературе конца XIX—начала XX в.—В кн.: «Славянские литературы». М., 1963, а также: *В. Витт.* Мицкевич и Жеромский.—В кн.: «Литература славянских народов», вып. 1. М., 1956.

[17] *T. Boy-Żeleński.* Stefan Żeromski nie żyje (1925). Цит. по кн.: *S. Żeromski.* Kalendarz życia i twórczości. Opracowali S. Kasztelowicz i S. Eile. Kr., 1961, s. 160.

inslav

куса «красоты жизни», понятой как полнота любви, наслаждения красотой женщины, красотой природы, искусства. Из этой борьбы герой, правда, выходит победителем, но ценой тяжких потерь: его аскетизм, невозможность сочетать общественные и интимно-человеческие стремления представляются писателем как нечто изначально данное, как извечная «трагедия мужа и жены». Модернистские акценты несет в себе также и трактовка любовной темы, в которой наряду с языческим восторгом, упоением страстью Жеромский допускает и распадение любовного чувства на два якобы противоположные и непримиримые начала: любовь духовную, высшую и любовь земную, плотскую, греховную. Будучи наряду со своим великим современником Выспянским «пророком» и духовным вождем общества, Жеромский мечтает иногда о том, чтобы сбросить ярмо «невольничьего служения» ему, не быть больше «барабанщиком, вечно бегущим вдоль усталых рядов, выбивая палочками знакомую дробь», остаться, наконец, с тем, что дороже всего, что является его существом — с красотой [18].

Мир для писателя — это мир кричащих противоречий, диссонансов и в окружающих явлениях, и в душе человека. Страстность, с которой его герои задумываются над «вечными» вопросами жизни, «беспощадный», по выражению русского критика [19], реализм, с которым писатель обнажает их противоречивые, тайные душевные движения, свобода, подчас эксцентричность их поступков наводят на мысль о благотворном для писателя знакомстве с творчеством Достоевского. Но подчас углубление реализма в решении коренных вопросов философского бытия сочетается с идеалистическим представлением о жизни как арене борьбы сил добра и зла, в которой зло неизбежно торжествует. Произведения Жеромского в таких случаях окрашиваются в тон пессимизма и безнадежности (характерным примером может служить написанный в годы контрреволюционной реакции роман «История греха», 1908).

---

[18] *S. Żeromski.* Nokturn (1907).—В кн.: «Sen o szpadzie», s. 16.

[19] «... г. Жеромский строгий, если угодно — беспощадный реалист, в том смысле, в котором это применимо к лучшим русским писателям»,— указывал русский критик Е. Деген («Русское богатство», 1901, VII, стр. 69).

inslav

Типологические особенности нового для польской литературы реализма Жеромского, свидетельствующие одновременно об его углублении и усложнении, наглядно проявлялись также в области стиля. В польской литературе, так же как и в «молодом» русском реализме этого времени, наблюдалось почти повсеместное «стремление расшатать «канон» строгой объективности стиля, тяготение к типу искусства, отличающемуся экспрессивной повышенно эмоциональной, лирически окрашенной образностью» [20]. Жеромский первый в таком масштабе противопоставил объективному, уравновешенному повествованию старших современников новый тип прозы — лирической, напряженно эмоциональной.

В его субъективно окрашенном, пропущенном сквозь призму восприятия ведущего героя повествовании большое значение приобретает граничащий с натурализмом антиэстетизм описаний, полная настроения символика и импрессионизм в пейзаже, в передаче душевных состояний. Экспрессивность стиля достигается обилием эпитетов, метафор, инверсий, музыкальной организованностью фразы. В некоторых произведениях нереалистического плана, отвлеченно философские идеи которых очень опосредованно связаны с общественной действительностью тех лет, вычурность лексики, далеко идущая стилизация приобретают самодовлеющее значение («Ариман мстит», 1901; «Дума об Удалом Вальгеже», 1904).

С творчеством Жеромского связаны также значительные изменения в структуре жанров польской прозы. Разрабатываемый писателем тип социально-психологического романа — это прежде всего роман-биография, исследование духовного и нравственного возмужания героя, вступления его на путь активной общественно-патриотической деятельности. Но исследование это ведется не непрерывно, последовательно, как в романах старших современников, а освещает лишь отдельные этапы духовных перемен, которые часто логически не подготовлены и не только неожиданны, но и не мотивированы.

Обычно стержень конфликта — борьба героя за осуществление своей идеи переустройства общества, борьба с самим собой (с любовью, слабостью и т. п.), и с политическими противниками, с косным окружением. Поли-

---

[20] *В. А. Келдыш.* Указ. соч., стр. 97.

inslav

тическая проблематика подчас выступает на первый план, что влечет за собой появление в романах обширных публицистических вставок, длинных политических и философских дискуссий (эта документалистская тенденция без изменений переносить в свои произведения отрывки из исторической и социологической научной литературы иногда рассматривается как проявление натуралистической тенденции в творчестве Жеромского) [21].

Эти характерные особенности современных романов Жеромского сочетаются с такими новыми чертами жанра, как уже отмеченное выше тяготение к социальной утопии и научной фантастике, к созданию накладывающихся на реальные свидетельства условных, «экспериментальных» ситуаций («майданский эпизод» в «Истории греха», посещение Ненаским фантастического монастыря в Татрах и т. п.).

Многие из отмеченных выше особенностей творчества Жеромского имеют многочисленные аналогии в развитии европейской и русской реалистической литературе этого времени. Большой интерес представляет проблема типологических связей писателя с русской литературой — проблема сложная, недостаточно разработанная [22] и несомненно ждущая своего исследователя. Сходство исторической ситуации, в которой находились польский и русский народы в эпоху социальных потрясений начала XX в., порождало в литературе родственные конфликты, подсказывало близкие эстетические решения. Немаловажным был также тот факт, что ведущую роль в развитии польской прозы этого времени играли писатели Королевства Польского [23] — части польских земель, находившихся в составе Российской империи и, следовательно, экономически и политически тесно связанной с Россией.

Для польских юношей, получавших образование в гимназиях Королевства Польского, русская литература не была в полном смысле слова литературой иностран-

---

[21] *A. Hutnikiewicz.* Żeromski i naturalizm. Toruń, 1956.

[22] В научной литературе преимущественно освещались вопросы восприятия писателем русской литературы. См., например: *B. Śniadower.* Literatura rosyjska w «Dziennikach» Żeromskiego.—«Slavia orientalis», R. XV nr. 1. W., 1966.

[23] *K. Wyka.* Charakterystyka okresu Młodej Polski. В кн.: Obraz literatury polskiej. Ser. V, t. 1. W., 1968, s. 26—27.

inslav

ной. Те из них, которые, подобно Жеромскому, умели разделять понятия «русский царизм» и «русский народ», хорошо знали произведения великих русских писателей и испытывали на себе их могучее воздействие. В дневниках, письмах и художественных произведениях Жеромского мы найдем немало свидетельств тому, что творчество Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Достоевского было первостепенным фактором в формировании эстетических взглядов и художественного метода писателя. Влияние на Жеромского русской литературы — факт общеизвестный, часто признаваемый им самим, многократно отмеченный в критике — иногда с удовлетворением, иногда с негодованием [24].

Но кроме проблемы восприятия и влияний, кроме проблемы личных контактов [25] существует еще практически не затронутая исследователями тема типологических схождений. Общие типологические тенденции просматриваются в творчестве Жеромского и Л. Андреева (свойственное обоим писателям болезненное ощущение одиночества и беспомощности человека перед лицом природы и бытия, субъективно-лирическая, экспрессивная образность, перерастающая иногда в модернистский субъективизм и внеисторизм). Некоторыми гранями своего человеческого облика и художественной сущности Жеромский напоминает Чехова (недаром А. М. Горький, вспоминая много лет спустя о встречах с польским писателем в 1907 г. на Капри, заметил: «Жеромский — внутренне — имел что-то общее с Чеховым» [26]). Ждет глубокого изучения перекличка «правдоискательства» Жеромского с инспирациями, идущими от Л. Толстого и русских писателей-народников. Огромен комплекс вопросов, связанных со специфическим «диссонансным» видением мира, полифоническим многоголосьем как средством приближения к познанию истины, где прослеживается родственная связь между Жеромским и Достоевским (правда,

---

[24] Приведем характерное свидетельство публициста правонационалистического лагеря М. Сокольницкого о «разлагающем» влиянии на Жеромского Толстого и Достоевского (*M. Sokolnicki.* Czternaście lat. W., 1936, s. 341).

[25] О знакомстве Жеромского с А. М. Горьким и Л. Андреевым см.: *J. Lenarczyk.* Śladami nieurzeczywistnionych zamierzeń. M. Gorki i literatura polska.— «Slavia orientalis», R., IX, nr. 4. W., 1960.

[26] *А. М. Горький.* Собр. соч., т. 30, стр. 295.

inslav

связь эта так же, как и между Жеромским и Толстым, может быть и генетической, не только типологической).

Разработка этих вопросов не только будет способствовать уяснению сложных и разветвленных путей развития польской национальной литературы, естественно включенной в контекст мировых духовных и эстетических связей, но и поможет разрешению теоретической проблемы определения типов реализма в польской литературе рубежа XIX и XX вв.

Жеромский был в польской литературе очень крупной фигурой и в известном смысле остался фигурой единственной, неповторимой. При жизни его называли «духовным вождем» поколения, «совестью польской литературы». Борьба за его наследие активно велась в 20—30-е годы, когда польская революционная литература и критика, полемизируя с писателем, вскрывая его заблуждения, в то же время давала высокую оценку вкладу в национальную культуру этого «великого сердца в терновой чаще ошибок» [27]. Перекличку — отчасти полемическую, отчасти полную признания — с главными идеями художественного творчества Жеромского, влияние его экспрессивно-лирического стиля мы встретим во многих произведениях польских революционных поэтов и писателей межвоенного двадцатилетия (Броневский, Кручковский, Василевская) и в послевоенной польской литературе (Неверли, Мах).

Но и в литературном движении конца XIX — начала XX в. были прозаики, либо находившиеся под непосредственным влиянием Жеромского, либо предпринявшие аналогичные творческие поиски.

«Бездомный» человек вступил в фазу «подпольности» и дождался своего художника в лице г. Струга» [28],— писал К. Ижиковский в связи с выходом первой книги Анджея Струга (псевдоним Т. Галецкого, 1871—1937). Выходец из той же, что и Жеромский, мелкошляхетской среды, Струг прошел в юности аналогичную школу приобщения к патриотическому и социалистическому движению в гимназическом самообразовательном круж-

---

[27] *J. Brun-Bronowicz.* Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek. W., 1926.

[28] K. Irzykowski. Z tajników bohaterszczyzny.— В кн.: Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje. W., 1957, c. 81.

inslav

ке. После возвращения из архангельской ссылки (1900) он становится видным деятелем ППС левой ориентации. Во время революции 1905 года, как член крестьянского отдела Центрального Рабочего Комитета ППС, ведет большую работу по организации революционных выступлений в деревне.

Писательский дебют Струга и лучшая часть его творчества, относящаяся к рассматриваемому нами периоду,— произведения 1904—1912 гг.,— связаны с темой революции. В рассказах (сб. «Люди подполья», 1908; «Из воспоминаний старого сочувствующего», 1909; «Суровая служба», 1909), повести «Завтра» (1908), романе «История одной бомбы» (1910) писатель выступает своего рода историографом польского революционного движения. В этих произведениях сильна документальная основа, угадываются реальные прототипы. События запечатлены их непосредственным участником, прекрасно знающим среду, ее проблемы и конфликты. Слова Жеромского: «Я никогда не принадлежал к «за-нос-водителям польского народа, но с самого начала писательской деятельности я принадлежал самому народу, его борьбе за освобождение и народному делу... Я не выбирал революции как темы... но сам был в революции и поэтому могу писать о ней, как мне диктует совесть» [29],—эти слова Струг мог бы повторить с неменьшим основанием.

Произведения о «людях подполья» должны были, по глубокому убеждению писателя, запечатлеть героику борьбы: «Хочу рассказать о тебе. Словом громким, сильным, чтобы помнили о тебе люди — долго, долго. Громкой славы, великой славы хочу я для тебя, человек из подполья, человек без имени!» («Некролог»). Но героика эта в то же время полна трудностей и трагизма. Путь революционера — это путь тягот и лишений, физических и моральных мук, заканчивающийся обычно арестом либо безвестной смертью. Поэтому аспект трагический, аспект нравственных борений выступает в названных произведениях на первый план.

Герой новеллистики Струга — профессиональный революционер (рабочий, крестьянин, чаще интеллигент) — всегда показан в напряженный, кризисный момент, когда

---

[29] Из письма С. Жеромского М. Сокольницкому. Цит. по кн.: *M. Sokolnicki.* Czternaście lat, s. 370—371.

inslav

измученный, обессиленный он вот-вот попадет в руки жандармов, когда провал организации уже произошел или же неизбежен. Писатель много внимания уделяет изображению нравственных мучений, напряженной душевной борьбе своих героев. Следуя за своими учителями (в польской литературе это был Жеромский, в русской—Достоевский, которому Струг посвятил большое исследование), он стремится показать человека в динамическом столкновении различных сторон и сил его существа.

Любимый персонаж Струга — натура всегда героическая и жертвенная, благородная и мятущаяся, склонная к самоанализу и даже самоистязанию. Чувства настолько обострены и обнажены, требования, предъявляемые к себе и людям, настолько высоки, что герои Струга, не выдерживая нравственных страданий, иногда доходят до апатии, самоубийства, душевной болезни.

И все же психологизм Струга, та многогранность и сложность духовной жизни человека, которую прослеживает писатель, чужды ущербной, декадентской заданности, повелевающей в каждом человеке выискивать «червоточинку», зерно «первородного греха». Сомнения, отчаяние, душевные терзания героев Струга вызваны реальными жизненными обстоятельствами, реальными трудностями «суровой службы» революционера. Струг, по собственному его признанию, стремился «представить долю и недолю революции изнутри, в ее чисто человеческом, моральном переживании» [30].

Характерна в этом отношении новелла «Канун». Подпольщик Танский вынужден всю ночь скитаться по варшавским улицам, поскольку за ним по пятам гонятся шпики. Безмерная усталость, болезнь, подтачивающая силы этого закаленного борца, бывшего сибирского ссыльного, внушают ему сомнения в целесообразности борьбы. Его истязают сны-кошмары, возникает неодолимое стремление к покою — во что бы то ни стало, даже в тюрьме, даже в смерти. Но это всего лишь мучительное искушение, которое Таньский отбросит, преодолеет.

Посвященная памяти тех, кто «прошел через муку ожидания, их одинокому мужеству», повесть «Завтра» представляет собой психологическое исследование со-

---

[30] Цит. по: *J. Rohoziński.* Andrzej Strug.— «Obraz literatury polskiej», Ser. V, t. 3, s. 190.

inslav

стояния человека перед казнью. Как в знаменитом «Рассказе о семи повешенных» Леонида Андреева, герой Струга поставлен перед лицом «неразгаданной великой тайны смерти», и преодолеть страх перед смертью он может только потому, что свято верит в правоту и непобедимость дела, которому он служит. Он уверен, что гибель его не будет напрасной, что ему достанет сил мужественно встретить смерть. Но храбрость и достоинство, с которым герой выходит навстречу тюремщику, отнюдь не означают, что ему легко расстаться с жизнью, легко прожить последние часы. И Струг, следуя по всему лабиринту предсмертных ходов его мысли, с глубокой правдой рисует чувства тоски, одиночества, отчаяния, исступленной жажды жизни, от которых человек, естественно, не может отрешиться в ожидании конца.

В новелле «Канун», в повести «Завтра» отчетливо проступают свойственные психологической прозе Струга особенности стиля и композиции. События для писателя важны не сами по себе, а как толчок мыслям, чувствам и переживаниям героев; повествование ведется в форме мотивированного воспоминаниями и ассоциациями «потока сознания», изобилует различными временными инверсиями, ретроспекциями. Писатель широко пользуется приемами внутреннего монолога — страстно-эмоционального, прерывистого и хаотичного. Излюбленный мотив — горячечные видения на грани реальности и сна. Лиризм, иногда впадающая в экзальтацию, патетически возвышенная интонация отчасти уравновешиваются мягким, чуть грустным юмором, самоиронией в обрисовке положительных персонажей.

Хотя писателя привлекает прежде всего душевное состояние, внутренний мир подпольщика, со страниц его произведений встает широкая картина освободительной борьбы тех лет. Особенно значителен в этом отношении роман «История одной бомбы», который относится к числу крупнейших произведений польской прозы этого времени. Роман был написан в парижской эмиграции уже после разгрома революции, и события ее изображены в нем не на взлете, а на исходе. Не лодзинское восстание, не июньские баррикадные бои описывает Струг, а время страшных локаутов, выбросивших на улицу тысячи рабочих; не забастовки сельскохозяйственного пролетариата, которые он сам организовывал в 1906 г., а действия

inslav

крестьян-экспроприаторов и анархистов; не подъем стачечной борьбы, а жертвенные подвиги террористов-смертников. Главы повести — это как бы ряд новелл, объединенных своеобразной «биографией» бомбы: с ее «рождения» и до того момента, когда, переходя из рук в руки, она, так и оставшись неиспользованной, кончает свой «жизненный путь». Писатель ставит многие важные политические и этические проблемы революционной борьбы, показывает участвующие в ней разные общественные слои и классы.

Знаменательна в этом отношении новелла о Сташеке Цывике и его матери. Старая лодзинская ткачиха всю свою жизнь работала сверх человеческих сил, бедствовала и голодала вместе со своими детьми. Паучьи нити прядильного цеха затянули перед ней мир, фабрика, как безжалостное чудовище, высосала все силы. Только последние три года, когда единственный выживший из всех детей сын вырос и стал кормильцем, они перестали голодать. Но эти счастливые, немногие счастливые дни в ее жизни снова оборвались в тот вечер, когда Сташек, взяв бомбу, отправился на задание.

Образ матери Сташека — запуганной старой женщины, которая «боялась всех, слушалась каждого», но под влиянием любви к сыну начала верить в его правду, в необходимость борьбы, стала помогать ему, напоминает Ниловну Горького. Конечно, слишком прямые параллели здесь были бы неуместны. В кратком рассказе о судьбе Сташека и его матери нет прослеживания самого процесса перевоспитания рабочего человека, его превращения в сознательного пролетария. Характер Сташека Цивика, рабочего, твердо осмыслившего свой революционный долг и ставшего на путь сознательной борьбы, дан лишь эскизно; «распрямление» его матери тоже выглядит не очень органичным. Цивикова еще очень далека от того, чтобы из нерассуждающей, почти инстинктивной помощницы сына, готовой выполнить любое его поручение лишь из любви и доверия к нему, стать сознательной и убежденной революционеркой, какой стала мать Павла Власова. Тем не менее само обращение Струга к подобной коллизии, попытка показать величие и правоту борьбы пролетариата, свидетельствовали о его писательской чуткости, верной ориентации в важных идеологических процессах современности.

inslav

Аналогичные темы и аспект их освещения избирает второй представитель «школы Жеромского» [31] — Густав Даниловский (1871—1927). Даниловский родился и вырос в России, рано вступил в социалистическое движение, так же, как Струг, был деятельным членом ППС, но в отличие от автора «Истории одной бомбы», навсегда остался приверженцем Пилсудского.

В своих стихах и новеллах (сб. Nego, 1899) Даниловский в аллегорических образах выражает веру в историческую миссию пролетариата — спасителя человечества и культуры («Поезд»). Повесть «Из дней минувших» (1902) рассказывает о целеустремленной жизни семьи революционеров. Написанный в стиле лирической прозы Жеромского, полный романтической патетики роман «Ласточка» (1907) передает настроение предреволюционных дней, готовности к борьбе и жертвам, которым охвачены члены студенческого конспиративного кружка.

Социальная «заангажированность», полемичность по отношению к теориям «чистого искусства», натуралистически жестокое и одновременно роматически патетическое изображение ужасающих условий жизни и труда рабочих и шахтеров, их зреющего протеста свойственны прозе известного в 90-е годы поэта рабочей Польши Анджея Немоевского (1864—1821): «Листопад» (1896), «Письма безумца» (1899), «Прометей» (1900) и другие. Особое место в творчестве Немоевского занимают напоминающие документально психологические рассказы Струга, новеллы, посвященные «людям революций» — польским, русским и еврейским рабочим, участникам революции 1905 г. («Люди революции», 1906, «Борух», 1907).

Новаторские достижения Жеромского оригинально развивает в своих исторических романах «Пламя» (1908) и «Дубрава» (1911) Станислав Бжозовский (1878—1911) — видный польский философ и теоретик культуры, многочисленные научные и литературно-публицистичес-

[31] Существенное уточнение понятия «школа Жеромского» сделано современным польским исследователем Я. Рогозиньским: «В историко-литературных трудах можно часто встретить утверждение, что Струг является главным представителем так называемой «школы Жеромского». Это будет справедливо, если понятие «школа» трактовать не в категориях подражательства, а в категориях широко понимаемой и осознанной идейной и художественной инспирации» (*J. Rohoziński.* Ibid., s. 187).

inslav

кие работы которого несколько заслонили его примечательное литературное творчество.

«Пламя» написано в форме лирических воспоминаний бывшего народовольца поляка Михала Каневского. Хроника «Народной воли» перерастает в этом романе в полную энтузиазма апологию совместной борьбы польских и русских революционеров «за вашу и нашу свободу». Подобно Жеромскому, Бжозовский славит эту благородную традицию польских и русских дворянских революционеров, обращаясь к историческим аналогиям, в частности к патриотической деятельности гетмана Жулкевского (в «Пламени», так же как в одновременном этому романе «Думе о гетмане» Жеромского, эта акцентировка темы дружбы польского и русского народа, тема русско-польского революционного союза была своеобразным преломлением исторического опыта революционных лет).

В неоконченном романе «Дубрава» (первый том — «Одинокий среди людей») напоминающая «Пепел» пластичность изображения буйной жизни польского магнатства на южных окраинах Речи Посполитой сочетается с попыткой отвлеченной характеристики романтической культуры, ее основных проблем. Вторая часть этого романа, в которой ее герой Роман Олуцкий, вынужденный бежать из Польши, оказывается в Германии, превращается в сущности в философско-политический трактат: в бесконечных полемиках со сторонниками Гегеля Олуцкий излагает политические и религиозно-философские взгляды самого Бжозовского. Тенденция к публицистическому и интеллектуальному насыщению — даже перенасыщению — романного жанра, характерная для развития европейской литературы этого времени (Томас Манн) и в польской литературе наглядно проявившаяся в творчестве Жеромского, получает подтверждение и в этом, к сожалению, незавершенном произведении писателя-философа.

Другая линия, во многих своих структурных чертах сильно отличающаяся от «школы Жеромского», связана в польском реализме рубежа веков с творчеством Владислава Станислава Реймонта (1867—1925). Лирической напряженности, субъективно-романтическому пафосу, свойственным выше охарактеризованной разновидности польского реализма, Реймонт противостоит сильно раз-

inslav

витым объективным, эпическим началом. Если Жеромский был «невольником одной великой идеи» — идеи правдоискательства и переустройства жизни, то страстью Реймонта, не покушавшегося на «исправление человеческого рода», стало яркое и документально точное изображение ее многообразных проявлений. Творчество Реймонта можно действительно сравнить с «зеркалом, поставленным на большой дороге», зеркалом, очень много и верно отразившим, поскольку дороги, исхоженные автором «Мужиков», были разными и долгими, а его эпический дар — незаурядным.

Выходец из семьи деревенского органиста, Реймонт юношей отправился бродяжить по свету: был актером странствующей труппы, служащим на железной дороге, учился портняжному ремеслу, подвизался на поприще медиума в спиритических сеансах, подумывал и о поступлении в монастырь. Его феноменальная наблюдательность и способность яркого, пластически зримого воспроизведения увиденного породили жанрово-социологические зарисовки из жизни разных сословно-профессиональных сфер польского общества. Писатель стал первопроходцем в освоении новых для польской литературы тематических массивов — таких, как изображение актерской среды («Комедиантка», 1896; «Лили», 1899), жизни промышленного города («Обетованная земля», 1899). При этом, несмотря на аморфность и консервативность политических взглядов Реймонта, его произведения отличает удивительное чувство нового, способность чутко улавливать наступление новых веяний, в частности социальных перемен в польской деревне («Мужики», 1904—1909).

Особенность творчества Реймонта — нацеленность на социологическое исследование определенных общественных групп, на отражение психологии массы, коллектива, была отмечена его современниками. В рецензии на первую книгу писателя «Путешествие на Ясную гору» (1895), жанр которой «мы сейчас назвали бы репортажем» [32], марксистский социолог и публицист Л. Кшивицкий отмечал, что художественное мышление Реймонта «гипнотизировано массами» [33].

---

[32] K. Wyka.— В кн. «Obraz literatury polskiej». Ser. V, t. 3, s. 55.
[33] *L. Krzywicki.* Studia socjologiczne. W., 1950, s. 157.

inslav

Знаменательно, что эту важную структурную черту творчества Реймонта те же современники воспринимали как отличие его от Жеромского: «Скончался последний польский романтик. И почти одновременно навеки закрыл глаза человек, для которого закономерности — общественные закономерности жизни людей, а не прометейские законы личности — были неизменным краеугольным камнем», — писал в 1925 г. в связи с кончиной обоих писателей поэт А. Стерн [34].

Эта основополагающая тенденция творчества Реймонта связывает его в известной мере с традицией натурализма, вернее — помещает в той ветви развития польского реализма, которая особенно глубоко и плодотворно впитала творческий опыт Золя.

Особенностью развития натурализма в польской литературе было то, что он, не создав особенно влиятельной натуралистической школы, оказал большое воздействие на критический реализм 80—90-х годов и на его развитие в начале XX века. Сенкевич, Ожешко и другие польские классики-реалисты видели в натурализме искусство пессимистическое и жестокое, способное, по их мнению, лишь усугубить мрачную атмосферу, в которую было погружено нуждающееся в воодушевлении польское общество. Но их произведения, тем не менее, носят следы знакомства с творчеством и теорией Золя, распространение которых в Польше в 80—90-е годы было весьма широким. «Независимо от прямых высказываний в критике и независимо от убеждений наших писателей, которые отмежевывались от натурализма, их произведения были в значительной степени проникнуты влиянием Золя, а натуралистическая программа нашла в них своих законспирированных реализаторов», — пишет современный польский исследователь, отмечая влияние натурализма (принцип наблюдения и документальности, социологического исследования среды) в таких зрелых произведениях польского критического реализма, как «Дзюрдзи», «Хам», «Форпост» и «Кукла» [35]. Перекличку с французским натурализмом художественного творчества, базировавшегося на естественнонаучных теориях и обществен-

[34] *A. Stern.* Wl. S. Reymont.— «Wiadomości literackie», 1925, № 50. Цит. по кн.: «Obraz literatury polskiej», Ser. V, t. 3, s. 53.

[35] *D. Knysz-Rudzka.* Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu «Przedmieście». Wr.—W.—Kr., 1972, s. 60.

inslav

ной идеологии позитивизма, неоднократно отмечали и довоенные литературоведы [36].

Важным фактором, важной составной частью стал натурализм и в развитии прозы рубежа веков. Современные польские исследователи отмечают развитие разных элементов, разных «вариантов» натурализма писателями «Молодой Польши» [37], стремятся «анализировать ценные инспирации натурализма в современной литературе... исследовать участие натурализма в ненатуралистических течениях прозы XX века» [38].

С этими утверждениями в целом можно согласиться, оговорив при этом само понимание натурализма. Думается, что трудно говорить о каком-либо положительном вкладе натурализма в развитие литературы, если понимать его как эстетическую систему, в качестве принципа выдвигающую только бездушное, механистическое копирование жизни, воспроизведение всего низменного в природе и физиологического в человеке. Натурализм может выступать и как литературное течение, не противостоящее полностью реализму, а представляющее собой «своего рода фракцию внутри реалистического искусства, в некоторых отношениях противостоящую и уступающую предшественникам, в других — восполняющую пробелы, оставленные реализмом первой половины XIX века» [39].

Считая слишком категоричным отношение Е. Б. Тагера к натурализму как к «одному из видов реализма», мы согласны видеть в нем направление, «сохранившее общие предпосылки метода, принципы социально-исторической трактовки изображаемой действительности, но утратившее ту конструктивную ясность, которая характеризовала искусство Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея, а взамен разработавшее аналитическую дробность скрупулезного исследования. Эта дробность сопри-

---

[36] *S. Baczyński.* Losy romansu. W., 1927.

[37] Биологизм и физиологизм у Пшибышевского, натуралистический эротизм, зависимость от виталистической концепции человека, перегруженность эрудицией и документальным материалом у Жеромского, золаистский принцип изображения человеческих общностей у Реймонта.— См. в кн.: *K. Wyka.* Modernizm polski. Wyd. 2. Kr., 1968.

[38] *D. Knysz-Rudzka.* Ibid., s. 64.

[39] *Е. Б. Тагер.* Проблемы реализма и натурализма.— В кн.: «Русская литература... 90-е годы», стр. 148.

inslav

касается с методом импрессионистов в живописи, точно так же отказавшихся от законченной цельности обобщенного образа и конструктивной построенности ради уловления множества деталей, воспроизведения дробной целостности «среды» (в условиях живописи — свето-воздушной), заменивших образ человека толпой, жанровую или историческую сцену улицей, наконец тоже претендовавших на строго научную обоснованность своего метода с той лишь разницей, что место законов физиологии заняли законы оптики»[40].

Отличительная особенность понимаемого так натурализма — не только и не столько его пессимистическая окрашенность, биологизм и жестокость описаний, но прежде всего ослабление внутренней значительности и художественной выразительности человеческого характера, «преимущественный интерес не к яркой индивидуальности, а к человеческой общности, социальной ячейке современного общества, к «среде», а не к личности»[41].

Принимая эти уточнения, можно с большим основанием говорить о натуралистической манере реалистического метода Реймонта. Натуралистические истоки реймонтовского творчества подчеркиваются еще и тем, что ему, особенно в первых произведениях, были свойственны мотивы детерминизма наследственности, патологических отклонений человеческой психики. Его привлекали самые низменные проявления человеческой натуры, правда, объясняемые как результат социально-экономических факторов, земельного голода в деревне («Смерть»). Психология личности трактовалась им сквозь призму темперамента, ее зависимость от среды выступала еще как прямая, единственно возможная, накрепко определенная общественными закономерностями (неудавшийся бунт «молодой пантеры» Янки Орловской в «Комедиантке» и «Брожении»). Используя выражение Д. Затонского, можно сказать, что человеческие характеры в этих первых романах Реймонта — «нечто не только зависимое, но и *вторичное*; они так и не выделяются по-настоящему из интерьера, а скорее подобны барельефам»[42].

---

[40] *Е. Б. Тагер.* Указ. соч., стр. 151.
[41] Там же, стр. 149.
[42] *Д. Затонский.* Искусство романа в XX веке. М., 1973, стр. 244.

inslav

Это положение меняется по мере дальнейшего развития творчества писателя. И хотя реализм и натурализм у Реймонта, что вполне естественно, трудно разграничить, все же их общее соотношение меняется, уравновешивается, развиваясь в сторону укрупнения и осложнения рисунка личности при сохранении прежнего интереса к изображению жизни человеческой общности.

В «Обетованной земле» представлен в целом натуралистический тип романа; Реймонт пишет нечто вроде монографии «польского Манчестера», исследует «патологию миллионеров» — нравы, образ жизни, деловую практику лодзинских текстильных магнатов. В романе выступает около трех десятков действующих лиц: фабриканты и их жены и дети, инженеры, разорившиеся шляхтичи, с благодарностью принимающие низкооплачиваемые должности конторщиков, и разбогатевшие нувориши — немцы, евреи, поляки. Над всей суетой этой деловой, горячечной жизни довлеют лодзинские фабрики, — вознесшие над городом чудовища, властно оглашающие воздух ревом гудков, подчиняющие человека своему сумасшедшему темпу.

Тема города-спрута, перемалывающего человеческие жизни, перекликается с аналогичной метафорической характеристикой города-Молоха, «Города Желтого дьявола» в произведениях Куприна, Чехова, Горького. Рабочие появляются в романе лишь как одноликая масса — покорная либо глухо протестующая (главным образом, против машин). На фоне развернутого описания технологического процесса, описания таинственных чудовищ-машин они выглядят как бессловесные тени, как люди-автоматы [43]. Если и встречаются среди рабочих образы более укрупненные, более индивидуализированные, то это либо вчерашние крестьяне, либо бывшие шляхтичи. Такое изображение рабочего класса только как пассивного, страдающего, невероятно забитого и примитивного, вообще характерно для критического реализма и особенно для натуралистической струи в нем.

---

[43] Критика отмечала, что у Реймонта был бы невозможен аллегорический романтический образ рабочего — современного рыцаря, окруженного «ореолом гигантской силы и чудной красоты», который рисует Жеромский в почти одновременном «Обетованной земле» романе «Бездомные» (*J. Krzyżanowski.* Wł. S. Reymont. Dzieło i twórca. Lwów, 1937, s. 71).

inslav

Среди многочисленных героев романа наибольшее внимание автор уделяет инженеру Боровецкому — способному химику, который задумал основать собственное дело. С историей коммерческого союза трех друзей, совладельцев «Мануфактуры Боровецкий и К°» связана фабула «Обетованной земли». Образ Боровецкого довольно сложен, в чем-то он напоминает бальзаковского Растиньяка и Вокульского Пруса. Но это «Вокульский наоборот». Герой «Куклы» Пруса уже в начале романа предстает перед нами преуспевающим дельцом, и это его не удовлетворяет, он не может подчиниться представлениям и законам своего общества, по-своему «выпадает» из него. Боровецкий же, напротив, изо всех сил старается стать Lodzermensch'ем, законченным деловым человеком, признающим над собой одну власть — власть денег. Он становится им не без внутреннего сопротивления, не без насилия над собой. И, став миллионером, не ощущает ничего, кроме бесконечной пустоты и скуки. Образ Боровецкого по природе своей не натуралистичен. Он дан в развитии и неоднозначен, это реалистическое исследование разрушительного влияния денег на человеческую личность.

Еще более углубляется реалистическое познание человеческого характера в вершинном произведении Реймонта — романе «Мужики». Подлинный герой этой эпопеи — крестьянская община деревни Липцы, община, показанная в ее обусловленных циклами природы трудах и праздниках, в ее внутренних классовых конфликтах и в объединяющей крестьян борьбе с помещиком. Но характеры, представляющие эту массу, разнообразны, глубоко индивидуализированы, чужды натуралистической однолинейности. Правда, бунт Ягны против морали и имущественных законов общины (богатая невеста, жена первого хозяина на деревне, она удивительно равнодушна к земле) объясняется писателем, так же как и в «Брожении», порывом натуры темпераментной и сексуальной. Но все же тенденция выделить из массы характеры крупные, значительные, сложные, какими являются в романе Антек Борына и Ягна, в значительной степени определяет замысел этого эпического цикла и свидетельствует о новой ступени реализма Реймонта.

Это движение от жанрово-социологических зарисовок среды к широкому социальному обобщению в опоре на

inslav

выдающиеся, индивидуально выразительные характеры напоминает аналогичное развитие творчества Короленко. Реализм прав, полагал русский писатель, «отказавшись от героев в пользу масс». Но «масса состоит из единиц, (...) и каждая единица — существо сложное. (...). Таким образом, открыть значение личности на почве значения массы — вот задача нового искусства» [44].

Созданный Реймонтом в «Мужиках» тип многоголосого романа-эпопеи, героем которого стала масса (подобный жанровый принцип он продемонстрировал и в исторической трилогии «1974 год»; 1913—1918), был в польской литературе того времени явлением новаторским и перспективным. В известной степени по этому же пути шла Конопницкая в своей последней поэме «Пан Бальцер в Бразилии» (1910), где она прослеживает сплочение и рост самосознания заброшенной на чужбину крестьянской общины.

Широта и большая познавательная ценность полотен Реймонта, по свидетельству польских ученых, была главной причиной его популярности за границей, которая превышала известность таких специфически польских и трудных для восприятия зарубежного читателя художников, как Жеромский и Выспянский [45].

Однако различие типов реализма Жеромского и Реймонта, которое мы старались выявить, не всеобъемлюще. Много общего свойственно обоим писателям и в области стиля, и в области жанров: объективно-эпический стиль Реймонта не лишен своеобразной экспрессивности, разрабатываемые писателем жанры не исчерпываются выше охарактеризованными очерком и романом среды.

Реймонт был тесно связан со своей эпохой и не мог оградиться от распространенных в ее духовной атмосфере веяний, от господствующих литературных вкусов. Творчество его ярко демонстрирует характерную для эпохи «чересполосность» реализма. Господствующая в нем тенденция социально-документальной прозы систематически перебивается произведениями лирико-символистского, аллегорического плана: мистические и «реалистическо-фантастические» новеллы и повести («Буря»,

---

[44] В. Г. Короленко о литературе. М., 1957. Цит. по кн.: «Русская литература... 90-е годы», стр. 185—186.

[45] *J. Krzyżanowski.* Wł. S. Reymont, s. 196; *K. Wyka.* Literatura polska w kontekście europejskim, s. 249—250.

inslav

1907; «Мечтатель», 1910; «Вампир», 1911), притчи-аллегории («Кладбище», 1907; «Бунт» 1924 и др.) [46].

Да и сам строй, сама поэтика реалистической прозы Реймонта отличается стилизацией в духе фольклорной традиции («Мужики»), поэтической метафорикой, музыкально-лирическим строем образов. Подчас «младопольская» мистифицированность, модернистская размытость в изображении эмоциональных состояний человека вторгается в психологический анализ. В высшей степени характерны для Реймонта и укрупненные, гротескные символы, причем в произведениях, наиболее «натуралистических (звероподобный Кесслер в «Обетованной земле», символическое олицетворение античеловеческой сущности миллионов в образе старого Бухольца). Документально-натуралистический и социальный реализм Реймонта выступает, таким образом, в оболочке прозы, сближающейся с «младопольскими» импрессионистско-символическими образцами [47].

Много общего с типом реймонтовской прозы содержат произведения, написанные в 90-е годы Владиславом Орканом (псевдоним Франтишка Ксаверия Смречинского, 1875—1930). Его рассказы (сб. «Новеллы», 1898; «Над пропастью», 1900) и повесть «Коморники» [48] (1900) с жестокой правдивостью и глубоким проникновением в социальную сущность явлений рисуют нищую галицийскую деревню, в которой вырос и жил этот «поэт и хлебопашец».

---

[46] Так классифицирует произведения писателя Ю. Кшижановский (*Wł. S. Reymont*. Ibid., s. 176). Он же пишет о трех стилях Реймонта — «простом», «полном» и «перегруженном» (там же, стр. 172 и дальше).

[47] Вопрос о природе символики у Реймонта, правда, представляется более сложным. В известной степени символика не противостоит натурализму. «В моем произведении подлинные детали гипертрофируются,— писал Золя.— С трамплина точного наблюдения оно взлетает до звезд. Истина одним ударом крыльев возвышается до символа» (Цит. по кн.: *Д. Затонский*. Искусство романа..., стр. 250). О близости таких посылок натурализма, как фильтр темперамента, опора на человеческий документ, модернистскому лирическому монологу, экспрессии интимных переживаний пишет М. Гловинский, утверждая, что в романе рубежа веков трудно разграничить, что идет от модернизма, а что от натурализма (Powieść młodopolska. Wr.— W.— Kr., 1969, s. 73—75).

[48] Коморниками в польских деревнях называли крестьян, не имеющих своего жилья и из милости или за отработку приютившихся у «хозяев». Чаще всего они были и безземельными.

inslav

О повести «Коморники» Вл. Реймонт писал: «Я неплохо знаю село, но то, как у него изображены деревня и крестьяне, преисполняет меня глубоким удовлетворением. Я сердечно рад признать, что правдивее и лучше никто у нас деревни не описал» [49]. В «Коморниках» так же, как и в позднейших «Мужиках», представлена жизнь замкнутой крестьянской общины, где все друг друга знают, все взаимосвязаны. Осенью люди копают картошку, пилят лес, зимними вечерами женщины собираются по избам с куделями; бывалые люди рассказывают о том, что делается на далеком свете, мешая правду с самым причудливым вымыслом. Впечатление этнографически точного описания жизни далекой горской деревеньки Конинки усугубляется и обильным использованием местного диалекта (в отличие от Реймонта Оркан не обрабатывает его литературно и употребляет в таких количествах, что приложенный к книге словарик для чтения повести действительно необходим).

Конинки — совсем далекий, затерянный в горах медвежий угол. Но «и самая ничтожная из деревень имеет свою родовую аристократию, хозяев-середняков и бездомную, отвергнутую от стола жизни массу». Эта неизменная классовая дифференциация — главный закон, определяющий жизнь крестьян в орковских Конинках. Однако писатель не распределяет, подобно Реймонту, своего внимания равномерно между разными социальными прослойками. «Я нарисовал жизнь самого бедного деревенского слоя — коморников. Смею думать, что нарисовал верно и правдиво. Это и было моей задачей»,— писал он в ноябре 1898 г., заканчивая работу над повестью [50].

В своем глубоко эмоциональном переживании доли самых страждущих, во внимание ко «дну жизни» Оркан сближается с Жеромским. Главные герои его повести — семья бедной коморницы Маргоськи, хатка которой построена на земле деревенского богатея Хыба Злыдашека. Маргоська добра и готова поделиться последней картофелиной с такой же, как она, нищей коморницей Ягнешкой, которую хозяева, чтобы не кормить, на зиму выгоняют на улицу. Но когда Маргоська заболела, никто

[49] Цит. по кн.: *M. Puchalska.* Wł. Orkan. W., 1957, s. 97.
[50] Из письма Ф. Гурской от 20/XI—1898 г.— Цит. по: *W. Orkan.* Dzieła, t. 7. Kr., 1961, s. 166.

inslav

во всей деревне не приходит ей на помощь. Вернувшийся с заработков сын находит промерзший опустевший дом, в котором много недель лежал окоченевший труп матери.

Нищие, умирающие от болезней и голода бедняки в повести Оркана — люди с чувством человеческого достоинства, не мирящиеся с существующей несправедливостью. «Даром мне от них ничего не надо... — говорит сын Маргоськи Юзек. — Господа! Взяли мир в аренду у бога и никому не дают житья. Для них все — земля, почести, а другие должны стоять перед ними на задних лапках». Но если Реймонт в «Мужиках» показывает крестьянскую активность как активность коллектива (всем селом крестьяне идут против усадьбы, «лес рук» подымается в схватке с помещичьей дворней), то Оркану ближе тема одинокого и индивидуального протеста. Натурой потенциального бунтовщика обладает уже Юзек в «Коморниках», а в следующем романе писателя «В долинах» (1903) тема «метания яркой индивидуальности в тесной среде» [51] становится главенствующей.

Герой этого романа Франек Ракочи, так же как и герои Жеромского, цель своей жизни видит в уничтожении «человеческой недоли». Подобно Юдыму он вынашивает план коренных социальных преобразований — нечто вроде социальной революции в масштабах своей гмины, где он мечтает установить коллективное землепользование («собственность ничья и общая. Гмина — одно большое хозяйство»), справедливое разделение продуктов труда, что приведет к перевоспитанию людей [52]. (Надо признать, что столь подробно, в деталях разработанный план социальной утопии, в которой чувствуется влияние идей Фурье, Чернышевского, Э. Абрамовского, в произведениях Жеромского появится лишь позднее — в романах «История греха» и «Красота жизни».)

Франек Ракочи—одинокий индивидуалист. Благородные замыслы его сами по себе нереальны, не говоря о

---

[51] Из письма К. Вейсингеру от 7 февраля 1900 г. Цит. по: *Г. Вервес.* Владислав Оркан.— В кн.: «История польской литературы», т. 2. М., 1969, стр. 93.

[52] «Я думаю о создании общества, которое было бы коммунистическим духовно и материально. ⟨...⟩ первоочередная задача: покончить с неравенством, экономическим притеснением, чтобы души могли свободно развиваться. Это задача социализма»,— писал он во время работы над романом. Цит. по: *J. Błoński.*— В кн.: *Wł. Orkan.* W roztokach. 1953, s. 300.

inslav

том, что со своими планами он обращается не к бедноте, от лица которой он фактически выступает, а к совету богатых хозяев, которые, естественно, кидаются вязать Франека как опасного бунтовщика. Трагическая история Ракочи — это история романтического героя в духе Жеромского, поднявшегося на борьбу «за вас, но без вас». «Вы ставите в своем романе самые актуальные, какие только могут быть проблемы — проблемы общественной борьбы и столкновений. Но почему бы борьбу эту не раскрыть по-настоящему, а не так, как сейчас, в одной лишь личной судьбе одиночки? Почему бы не сосредоточиться на этих проблемах полностью (...)? Надо заставить читателя не только интересоваться судьбой Франека Ракочи, но сделать так, чтобы он был потрясен до глубины души великой драмой общественной борьбы», — писал Оркану Ю. Мархлевский, который, критикуя индивидуалистскую концепцию центрального героя романа, считал «В долинах» выдающимся произведением польской литературы [53].

Творчество Оркана в еще большей степени, чем Реймонта, подтверждает положение о невозможности существования в реалистической литературе рубежа веков последовательно обособленных, не перекрещивающихся, не накладывающихся один на другой типов реализма. Оно очень характерно как пример взаимопроникновения двух типов реализма и определенной эволюции, проделанной писателем от реймонтовского типа к типу Жеромского. Так же как в реалистических произведениях Реймонта, у Оркана заметно не только тяготение к гиперболе, но и определенное «слияние» реализма с младопольским символизмом и метафизикой. Зловещим гротеском пронизан образ кулачки Сатровой в «Коморниках — фантастической стяжательницы и скопидомки, в доме у которой все рушится, гниет, покрывается плесенью. Патологически жесток даже к собственным детям мельник Хыб; одиночество, к которому он приходит в конце романа (один сын в тюрьме, другой сбежал, третьего он сам убил), как бы сигнализирует дегенерацию рода, свидетельствует о том, что мир богатеев непрочен, затронут тлением. Но в образе Хыба заложено и другое содержа-

---

[53] *J. Marchlewski.* Listy do S. Żeromskiego i Wł. Orkana. Kr., 1953, s. 91—92.

inslav

ние: основным двигателем страстей и поступков этого необузданного деспота становится зоологическая, реалистически не объяснимая и не мотивированная ненависть к Маргоське и чудовищная зависть к сыну-изобретателю, которая доводит старика до преступления. Конфликт таланта и бездуховности, бескорыстия и собственничества разработан здесь не без туманной многозначности, так характерной для освещения подобной коллизии (художник — общество, гений — обыватель) в литературе модернизма. Не случайно на последующих страницах романа старый Хыб чувствует мистический страх перед вечностью и одиночеством и, «заглянув в себя, видит свою душу — заброшенный пустырь, где бурьян разросся непосеянный».

Роман «В долинах» свидетельствует о дальнейшем повышении экспрессивности стиля писателя, что позволило одному из тогдашних критиков назвать его «поэмой», в которой человек и природа, мечта и деяние, действительность и фантазия сплетаются в чудный бесконечный гимн великого, прекрасного всеединения» [54].

Последующее прозаическое творчество Оркана все более идет по пути сближения с модернистской символико-натуралистической литературой (историческая поэма в прозе «Мор», 1910; роман-сказка «Давным-давно», 1912).

Среди писателей, условно говоря, социологического типа реализма, к которому можно в известном смысле отнести значительную часть творчества Реймонта и Оркана, следует назвать и Вацлава Серошевского (1858—1945) — беллетриста и этнографа, первые свои произведения посвятившего сибирскому краю и якутам, среди которых он долгие годы жил как политический ссыльный («На краю лесов», 1894; «В западне», 1896; «Двенадцать лет в стране якутов» и др.). Описывая далекие экзотические страны (позднее писатель посетил также Китай, Японию, Индию, Египет), Серошевский создает документально точные и поэтичные картины суровой и величественной природы, полной опасностей и таинственной для европейца жизни не затронутых цивилизацией племен.

---

[54] Цит. по: *B. Faron.* Wł. Orkan.— В кн.: «Obraz literatury polskiej», ser. V, t. 3, s. 100.

inslav

Экзотически-социологическая проза Серошевского своеобразно разрабатывает один из вариантов антиурбанистической, антикапиталистической темы в польской литературе; она не имеет в польской прозе того времени прямых аналогий. Не случайно польская критика сравнивает Серошевского с Киплингом, подчеркивая при этом гуманистический, чуждый высокомерности европейца по отношению к малым народам характер экзотических и приключенческих произведений писателя. Примечательно, что русское литературоведение регистрирует творчество Серошевского (многие свои произведения печатавшего на русском языке), занося его в число таких русских беллетристов-очеркистов 90-х годов, как Н. Гарин, С. Елпатьевский, Н. Телешов, Н. Тан-Богораз, А. Свирский.

Рассмотренные выше явления отнюдь не исчерпывают всего богатства польской реалистической прозы рубежа веков. Они отражают лишь наиболее характерные, на наш взгляд, линии ее развития, ее наиболее важные приобретения и потери и дают веские основания не соглашаться с непомерным увеличением роли модернизма в общем литературном процессе, которая трактуется подчас польскими литературоведами как определяющая. «Творчество Стефана Жеромского на фоне литературы модернизма выглядит явлением почти исключительным. В общей космополитической и эстетской ориентации периода оно поражает решительным перевесом социальной и патриотической тематики», — читаем мы, например, в одном из последних изданий, посвященных польской прозе конца XIX — начала XX в.[55] Парадоксальность подобного утверждения состоит в том, что значимость и направленность периода определяется без учета творчества писателей, которых и современники и потомки всегда считали крупнейшими художниками своего времени. Намеренно или ненамеренно главным содержанием литературного движения признается в таких случаях развитие модернистских тенденций, общими родовыми свойствами которых являются (в противовес социально-патриотическому содержанию и реализму) асоциальность и

---

[55] *A. Hutnikiewicz.* Stefan Żeromski. «Obraz literatury polskiej», ser. V, t. 3, s. 15.

inslav

«соответствующий вкусам эпохи лирико-стилистический изыск» [56].

Безусловно, реализм и модернизм—явления по своей идеологической и эстетической природе друг другу противостоящие, в реальном литературном движении не были разгорожены друг от друга непроходимой стеной, находились друг с другом в сложных взаимоотношениях, причем роль и удельный вес нереалистической прозы в литературной действительности эпохи был достаточно значительным.

Размеры настоящей статьи не дают возможности заняться рассмотрением нереалистической прозы даже в том небольшом объеме, в каком было здесь освещено творчество наиболее крупных реалистов, вступивших в литературу в 90-е годы. Мы можем лишь указать на некоторые насущные проблемы изучения нереалистической литературы, назвать первоочередные, с нашей точки зрения вопросы, стоящие в этой области перед исследователем.

Выше неоднократно говорилось о проникновении в реалистическую прозу модернистских веяний. Следовало бы более конкретно определить, какими путями шло это влияние, кто из крупных прозаиков-модернистов и какие создавал модели, распространившиеся затем в литературе. Речь идет здесь прежде всего о творчестве Станислава Пшибышевского (1868—1927), этого короля польских модернистов, сыгравшего в Польше, да и в других славянских странах роль «международного экспресса» декаданса. Эстетическая программа Пшибышевского с его теорией опирающейся на океан подсознательности «нагой души» — частички непознаваемого Абсолюта, его «проникающие в глубинный, метафизический смысл» символистские драмы, поэтическая проза и романы свидетельствуют, что он был усердным читателем не только Ницше, но и Достоевского. В них находило своеобразное выражение свойственное польским модернистам требование «правды в искусстве», правды в выражении «жизни души». Романы Пшибышевского, во всяком случае некоторые из них («Дети сатаны», 1897; «Homo sapiens», 1901) — не только документы минувшего времени, но и интересный пример взаимодействия и борьбы

---

[56] *K. Wyka.* Władysław Stanisław Reymont.— Там же, с. 60.

inslav

принципов натурализма, символизма и реализма, позднее же («Дети нищеты», 1914) и экспрессионизма, понимаемого писателем как продолжение романтической традиции.

Следующий важный вопрос, который пока еще недостаточно разработан советской и польской наукой,— это вопрос о влиянии реализма на нереалистические течения. Обычно мы говорим об осложненности реализма в XX в. нереалистическими наслоениями, но активная роль реализма, его воздействие на модернизм прослеживается почти исключительно в тех случаях, когда художник прошел эволюцию от символизма, например, или футуризма к новому реализму. Но ведь и в творчестве писателей, оставшихся нереалистами, в их мистифицирующих действительность произведениях можно найти элементы реализма.

В польской литературе примером такого влияния реализма на писателя-модерниста может служить творчество Казимежа Тетмайера (1865—1940). Один из основоположников младопольской «поэзии настроения», автор ряда декадентских салонных романов, размноживших и упростивших клише Пшибышевского («Ангел смерти», 1898; «Гибель», 1905 и др.), Тетмайер под влиянием революционных событий и под воздействием реалистической литературы (главным образом исторических романов Жеромского, Пруса и Сенкевича) пишет исторический роман «Легенда Татр» (1910—1911), в котором романтические и символико-условные образы сочетаются с конкретным историзмом в изображении антифеодального крестьянского восстания 1651 года на Подгалье.

Интереснейшим представляется также вопрос о реалистических элементах в романах поэта и прозаика Тадежа Мицинского (1873—1918), особенно в его «Ксендзе Фаусте» (1913). Этот роман, по существу, воскрешает традиции просветительского дидактического и приключенческого романа в творчестве писателя-мистика, погруженного, как часто было у польских модернистов, в таинственную атмосферу религий Древнего Востока, занятого проблемами оккультизма. В чем-то напоминающий «Рукопись, найденную в Сарагоссе» рассказ о полной фантастических приключений жизни ксендза Фауста вплетаются подлинные реалии европейской и польской действительности начала века. В нечуждых реалистиче-

inslav

ской литературе приемах фантастического гротеска раскрывается тема буржуазной реакции (образ города, опутанного паутиной демагогии и фарисейства — слюной студнеобразного Вампира).

И, наконец, вопрос о творчестве писателей, занимавших промежуточное положение между реализмом и модернизмом, — а именно так, на наш взгляд, можно расценивать произведения такого интереснейшего художника эпохи, каким был Вацлав Берент (1873—1940), прошедший в 900-е годы путь от реалистического романа «Специалист» (1895) к символико-импрессионистской «Гнили» (1903) и экспрессионистской «Озими» (1911). Тонкое исследование психологии и стиля жизни артистической богемы в романе «Гниль», его критический пафос, направленный против сытого, самодовольного, неспособного на высокие порывы мещанства свидетельствуют о не чуждой писателю школе реализма, о том, что характерную для эпохи тему искусства и общества Берент ставил с глубиной и силой, напоминающей таких мастеров художественного слова как Т. Манн и Р. Роллан.

Этот сложный по своей проблематике роман (критика моральной опустошенности, индивидуализма декаданса совмещается с признанием пессимистического больного искусства закономерным и единственно возможным) нельзя назвать романом реалистическим. Отношение автора к героям двойственно, оно включает в себя элементы критики и апологии. Реализм метких, иронических наблюдений над бытом и психологией «жрецов искусства» перемежается с рядом модернистских моментов, как философских (мотив нирваны, единственно надежного освобождения от страданий жизни, тема женщины — олицетворения противопоказанного искусству низменного и плотского начала и др.), так и художественных (нарочито затемненные символические образы, поэтическая метафорика, прерывистая композиция, в которой развитие фабулы перебивается потоком сознания, сумбурными монологами).

Важным представляется вопрос об отношении к реализму психологического романа Кароля Ижиковского (1873—1914) «Палуба» (1907), во многих важных аспектах противостоящего распространенному в польской литературе варианту модернистской прозы. Рассматривая искусство как феномен, оторванный от социального

inslav

бытия, подчиняющийся лишь законам имманентного развития, Ижиковский ратовал за принципиально иную, противоположную младопольскому лирическому импрессионизму и «писанию по впечатлению» модель прозы — прозы интеллектуальной и познавательно насыщенной. Он выступал против представления об искусстве как о мистическом таинстве, против концепции художника-пророка и преувеличения роли интуиции и вдохновения, стремясь к научно скрупулезному анализу психики героев, выявлению ее зависимости от ходячих понятий-«требований», понятий-мифов, которые вносят в поведение людей позу и фальшь.

Противостояла насаждаемой Пшибышевским поэтике модернизма и сама художественная структура «Палубы» — романа-эссе, переходящего то в психологический, то в литературно-теоретический трактат. Низводя до подчиненного значения роль фабулы и вплетая в повествование многочисленные замечания о существе творческого процесса, Ижиковский выступил как родоначальник столь распространенной сейчас в польской литературе «автотематической» прозы.

Таким образом, даже самый беглый фрагментарный очерк проблематики польской нереалистической прозы рубежа веков убеждает в том, что без нее нельзя уяснить картины литературного движения эпохи и ее типологии. Глубокое и объективное изучение проблем модернизма, так же как и рассмотрение сложных связей, существовавших в ту пору между реализмом и модернизмом, несомненно должно стать предметом специального исследования. Но это не должно затемнять подлинной перспективы и мешать в выполнении основной задачи — изучению новых форм и закономерностей развития реалистической литературы.

inslav

Р. Ф. Доронина

О НЕКОТОРЫХ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ РАЗНОВИДНОСТЯХ В СЕРБСКОМ РЕАЛИЗМЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Конец XIX — начало XX в. — один из наиболее значительных периодов в развитии сербского реализма. В литературном процессе этого времени, представляющем собой все осложнявшееся сочетание (взаимодействие и противоборство) различных, подчас противоречивых явлений, реализм утверждает свою жизнеспособность. В нем идет неустанное обновление, интенсивное развитие новых качеств и новых тенденций. Об этом свидетельствует творчество С. Сремаца и С. Матавуля, С. Ранковича и Р. Домановича, И. Чипико, П. Кочича, Б. Станковича — писателей-реалистов, без которых нельзя себе представить золотой фонд сербской национальной культуры [1].

---

[1] В современном югославском литературоведении существует, однако, и другая точка зрения на развитие сербского реализма рассматриваемого периода, в которой отразилась достаточно распространенная (нашедшая, кстати, сторонников и в советском литературоведении) теория кризиса, дезинтеграции реализма. Наиболее полное выражение эта точка зрения получила в работах Д. Живковича, в частности, в его статье «Периодизация сербской литературы XVIII—XX века» («Периодизација српске књижевности XVIII—XX века. Летопис Матице српске, 1972, књ. 410, св. 4). Статья Д. Живковича — одна из немногих работ, затрагивающих вопросы развития сербского реализма конца XIX — начала XX в. в обобщающем, проблемном плане. Между тем, достаточно широкое, хотя и менее цельное отражение названная концепция получила в работах о творчестве отдельных писателей рассматриваемого периода: *Д. Вученов.* О српским реалистима и њиховим претходњицима. Београд, 1970: предисловие в кн.: *М. Ускоковић.* Дошљаци. Београд, 1956; *М. Бегић.* Јован Скерлић — човек и дело. Београд, 1966 и др.

inslav

Надо заметить: все названные писатели — прозаики. Одна из особенностей сербского литературного процесса рассматриваемого периода связана с тем, что пути развития поэзии и прозы в нем не совпадали: если поэзия в большей своей степени связана с нереалистическими явлениями — прежде всего с различными романтическими формами (хотя и реализм представлен в ней достаточно основательно, творчеством А. Шантича, например), то проза тяготела к реализму, что, естественно, не исключало зарождения в ней иных явлений.

Как и в ряде других литератур, реализм в сербской литературе конца XIX — начала XX в. отличается многообразием: в нем одновременно существовали разные типы и разные тенденции. Эта закономерная особенность реализма, обусловленная самой его природой, в сербском национальном варианте осложняется так называемым ускоренным характером развития сербского литературного процесса. Это сказывается, с одной стороны, в невыявленности отдельных типов, отдельных тенденций, до конца, а с другой — в одновременном, очень, если можно так сказать, «уплотненном» развитии несхожих между собой (и в более развитых литературах, разделенных временем) разновидностей реализма. Все это осложняет, но не исключает попытки наметить некоторые характерные линии в сербском реализме рубежа веков. Подобная попытка, не предпринимавшаяся пока в научной литературе, поможет с большей наглядностью выявить национальную специфику развития сербского реализма рубежа веков, найти его место в общем процессе литературного развития, поскольку само по себе выделение определенных разновидностей в сербском реализме (как и в любом другом национальном варианте) предполагает соотнесение (хотя бы в самой общей форме) с аналогичными процессами в иных, более развитых литературах.

Характер сербского реализма рассматриваемого периода обусловлен глубокими внутренними потребностями и спецификой исторического и духовного развития сербского народа, особенностями его культурных и собственно литературных традиций. В то же время нельзя не учитывать, что в его формировании значительную роль сыграл и опыт более развитых литератур, в том числе русской.

inslav

С середины 90-х годов все настойчивее становится стремление сербской интеллигенции преодолеть известную замкнутость национальной культуры, все ощутимее осознание ее частицей европейской культуры и литературы. Это, несомненно, свидетельствует о духовной активизации сербского общества, его культурных сил и тесно связано с общими процессами национальной жизни, прежде всего с нарастающим, хотя и осложненным и в известной степени заторможенным политической реакцией 1897—1903 гг. освободительным движением. В этих условиях общение с другими литературами было для сербской литературы чрезвычайно плодотворным, оно обогащало ее, служило в ряде случаев тем катализатором, который способствовал активизации и выявлению зревших в ней сил, органически ей присущих процессов.

Прямые, непосредственные контакты и воздействия шли нередко от глубинных, не всегда осознанных точек соприкосновения сербской литературы с другими литературами, обнаруживая сходные в типологическом отношении, хотя в ряде случаев синхронно не совпадавшие процессы и явления.

Немало интересных примеров дает в этом отношении развитие сербского реализма рассматриваемого периода в его соотношениях с русским реализмом. Опыт русской литературы помогал уже сербским реалистам в 70—80-е годы формированию столь характерных для их творчества черт, как острая социальная направленность, широкий демократизм, сочувствие маленькому человеку. В пору своей зрелости, в 90—900-е годы, сербский реализм продолжает обращаться к русской литературе не только в силу традиции, но и потому, что русский реализм, русская литература с творчеством Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, может быть, больше, чем когда-либо раньше, представляла явление мирового масштаба, ее уже не могла не учитывать в своем развитии ни одна литература. Интерес к русской литературе в эту пору многообразен, и его нельзя недооценивать, что, впрочем, ни в коей мере не умаляет расширявшихся в ту пору связей сербской литературы с западными литературами, в частности с французской.

В оценке этих фактов приходится иметь в виду всю сложность, неоднозначность литературного процесса тех лет. Если тенденции нереалистического плана (в частно-

inslav

сти, в поэзии), связанные преимущественно с модернистскими течениями, действительно развивались под заметным воздействием аналогичных им явлений западной культуры, то для сербской прозы с силой ее реалистических традиций высоким образцом творческого вдохновения оставалась прежде всего русская реалистическая литература (исследование всей суммы фактов здесь, как и в любом другом случае, крайне важно). Это дает основание, намечая определенные, наиболее характерные разновидности, в сербском реализме конца XIX — начала XX в., соотносить их (в тех случаях, естественно, когда к тому есть реальный повод) с типологически сходными явлениями именно в русской литературе.

В развитии сербского реализма рассматриваемого периода не происходит последовательной смены отдельных его разновидностей — на этом небольшом отрезке времени (всего около пятнадцати лет) они существуют почти одновременно. Нельзя не заметить, однако, что если одни писатели этого периода, вступив в литературу раньше (как Сремац, например,— в 80-е годы) больше связаны с традициями реализма XIX в. (в широком смысле этого понятия), то другие, их современники, пришедшие несколько позже, формировались непосредственно в атмосфере рубежа веков, и этим определялись основные черты их искусства, специфика их поисков.

Во второй половине 90-х годов в сербском реализме выступили два одновременно развивавшихся начала — в творчестве Стевана Сремаца (1858—1906) и Светолика Ранковича (1863—1899). Углубление общественных противоречий в той уродливости форм, которая неизбежна для страны, все еще отягощенной феодальными пережитками, политический произвол, выразившийся, в частности, в нескольких государственных переворотах за одно десятилетие (1893—1903) и затормозивший процесс демократизации страны,— были условиями, в которых развивалось творчество этих писателей.

Реализм Сремаца, выдающегося сербского писателя-юмориста, автора широко популярных и любимых народом повестей и романов «Ивкова слава» (1895), «Поп Чира и поп Спира» (1898), «Вукадин» (1903), «Зона Замфирова» (1903) и др., в известной мере осуществлял задачи, которые стояли в европейском реализме перед

inslav

исателями первой половины XIX в., в частности перед Гоголем, Диккенсом и др.

Заложенное в реализме стремление к постоянному расширению диапазона, вовлечению все новых пластов жизненного материала, освоению и раскрытию новой проблематики выразилось у Сремаца в обращении к совершенно новой для сербской литературы теме — жизни провинциального «среднего сословия». Именно на этом материале, представленном писателем с великолепным нанием провинциальной среды, ее быта и нравов разных областей (и родного края писателя — Воеводины, и собственно Сербии, и, наконец, особенно им любимого старого Ниша — города юго-восточной Сербии, лишь в 1878 г. освобожденного от турок), поднимает Сремац главную тему своего творчества — о путях и судьбах родины. Принципиально близкий сущности гоголевского реализма, реализм Сремаца посвящен одной из самых острых социальных проблем сербской действительности второй половины XIX в. Речь идет о столкновении двух противостоящих друг другу жизненных систем — о ломке патриархального уклада под натиском наступающего на него буржуазного.

Убежденный сторонник консервативных путей общественного развития, Сремац в своей защите патриархальных устоев как единственно, по его представлению, отвечающих национальной самобытности и независимости народа, не всегда распознавал явления, объективное содержание которых отвечало общественному прогрессу Сербии (отсюда та искаженная картина социал-демократического движения молодежи в его творчестве).

Но сила реалистического таланта и реалистического видения помогла писателю дать остросоциальную характеристику монархо-бюрократической Сербии в период 80 — 90-х годов, безошибочно уловить именно те стороны развития буржуазного общества, которые действительно были достойны критики.

В резкой антибуржуазной направленности творчества Сремаца, особенно его сатиры (роман «Вукадин» и ряд рассказов), обличавшей столь характерные пороки современного ему сербского общества, как беззаконие, власть денег, взяточничество, карьеризм, политиканство, выступает общий для реализма процесс углубления социального содержания.

inslav

Одно из лучших произведений сербского реализма роман «Поп Чира и поп Спира» задуман все с той же мыслью о «путях и судьбах» сербского народа, об утверждении патриархального уклада — в его противопоставлении наступающей действительности, с ее моральной ущербностью, духовной размельченностью человека, суетностью его стремлений. Но конкретное воплощение этой мысли в романе — на материале жизненных перипетий двух банатских попов и их семейств, призванных олицетворить два противоположных жизненных уклада,— разойдется с замыслом автора. При всех симпатиях писателя к семейству попа Спиры, неколебимо связанному с патриархальным началом, он подойдет к мысли о вырождении своего идеала. Семейства его попов не столько противостоят друг другу, сколько в конечном итоге сближаются в своем бездуховном, растительном существовании. Пошлая действительность с ее сплетнями, пересудами, невежеством, с суетным стремлением к деньгам и положению получает все большую власть над человеком (хотя человек здесь еще не потерян, что особенно дает почувствовать линия безыскусственных отношений дочери отца Спиры Юлы и ее возлюбленного парикмахера Шацы).

И все-таки пафос творчества Сремаца остается в атмосфере жизнелюбия, морального здоровья, своеобразного коллективизма. На новом материале и в новом художественном воплощении проступает у Сремаца одна из коренных черт сербского реализма XIX в., с такой убежденностью выраженная в творчестве предшественников (и современников) писателя,— Я. Веселиновича, Л. Лазаревича, М. Глишича: в человеке высвечивается жизнеутверждающее поэтическое начало, уходящее корнями в национальную почву, созвучное исконным стремлениям демократических слоев к справедливому и доброму миру.

О типологических схождениях реализма Сремаца с типом, который принято называть «гоголевским», позволяют судить и основные черты его поэтики. Характерно в этом смысле изображение Сремацем человека скорее как представителя среды, уклада, а не как индивидуальный характер, психологически сложную личность (что, впрочем, как и у Гоголя, не снижает высокой художественной ценности его образов). В этом смысле опять-таки очень характерен и нагляден роман «Поп Чира и поп Спира».

inslav

Везде, где только можно будет, писатель не преминет подчеркнуть различие укладов в обоих домах и их обитателях. Добротность мебели, полотенца сербского полотна, запах сыра и базилика, банки компота, которые он отметит, представляя читателю дом попа Спиры, передают не просто домовитость хозяев, но основательность, прочность их связи с родной почвой. И наоборот, запах мыла и вербены, амуры на салфетках, иллюстрации к геснеровским идиллиям на стенах в доме отца Чиры свидетельствуют о суетном тяготении хозяев к «иной» жизни.

Принципы реалистического изображения у Сремаца основываются на поисках обобщенного смысла в будничном, повседневном, в раскрытии каких-то более общих сторон — в «мелочности» жизни (в этом, в частности, заложены основы его комизма). Среди многочисленных примеров напомним только один — образ мелкого министерского чиновника Джоле из романа «Вукадин»: «Сколько уже лет его видят здесь в неизменном камвольном сюртуке с лоснящимися спиной и локтями. Сюртук подарил ему какой-то министр, но как звали министра Джоле забыл, уж очень недолго тот просидел в своем министерском кресле. Сюртук оказался счастливее владельца, тот пробыл министром всего шесть дней, а его сюртук вот уже шестой год красуется на плечах Джоле в этом самом министерстве, вероятно, потому так Джоле и важничает. Вукадин, тотчас оценив ситуацию, немедленно представился Джоле, угостил его табаком из серебряной табакерки и пустился с ним в беседу. Джоле от табака не отказался, а это было лучшим свидетельством, что Вукадин импонирует ему своей внешностью, одеждой, серебряной табакеркой, золотой цепочкой, тростью с костяным набалдашником, усами, да и всем своим поведением, недаром Джоле был известен как хороший психолог» [2].

Сколько глубокой иронии в этой «жизненной мелочности» и как будто обыденности вещей, свидетельствующих о состоянии общества: в сюртуке, который всего шесть дней служил хозяину, явный намек на политическую нестабильность, непрестанную смену кабинетов министров в Сербии 90-х годов; в серебряной табакер-

---

[2] *Стеван Сремац.* Вукадин. М., «Художественная литература», 1961, стр. 266. Перевод с сербохорватского И. Дорбы.

inslav

ке, которая становится мерой ценности человека; в самой пронырливой фигуре Джолы — комическом символе деятельности государственного аппарата в полуфеодальной стране.

Любимые приемы писателя в создании образа — юмористическое «укрупнение», бытовая деталь. Характерно использование Сремацем вещи, вещного мира, окружающего его героев. Это идет не только от убеждения, что вещь в обывательском мирке стоит в центре мироздания, но и от сознания достаточной устойчивости происходящих в жизни процессов (что, кстати, с такой решительностью окажется опровергнутым уже младшими современниками Сремаца). В то же время, во внимании, во вкусе к вещи, к детали отразилось освоение сербской реалистической поэтикой полнокровного изображения действительности, которого ей еще так не доставало на предшествующей стадии развития.

В этом плане используется и речевая характеристика со столь свойственным ей обилием диалектных форм в диалогах и т. д. В реализме писателя идет процесс формирования многоголосового повествования, т. е. одного из тех путей в развитии реалистической прозы, который вел к предельной достоверности изображения жизни, к многообразному, разностороннему ее освещению. В новом принципе повествования заложено тяготение реалистической литературы к эпической точке зрения на мир и, конечно, к эпическим жанровым формам, позволяющим осветить жизнь разных социальных слоев,— к роману. В творчестве Сремаца этот процесс подтверждается не только своим «конечным» результатом, т. е. романами «Вукадин», «Поп Чира и поп Спира» и др. Это сказывается уже в структуре некоторых рассказов писателя — самостоятельность отдельных эпизодов в них несет в себе зародышевую форму разветвленного сюжета. Развернутый образ — сравнение, характерный для стиля писателя, тоже отражает его обращение к эпической форме. С другой стороны, лирическая окрашенность ряда описаний (в романе «Поп Чира и поп Спира», например — начало главы VI, в которой изображается воскресный день на селе), свидетельствует о неоднозначности происходящего процесса, о поисках Сремацем — и в реалистической прозе в целом — более сложных форм, сочетающих в себе эпическое и лирическое начало.

inslav

Одновременно с тем типом реализма, который знаменует своим творчеством Сремац, в сербской реалистической прозе развивается и другое начало, наиболее полно представленное в 90-е годы творчеством Светолика Ранковича. Короткий творческий путь этого писателя целиком совпал с мрачной эпохой реакции 90-х годов. Его творчество воплотило всю трудность и непреклонность нравственных поисков передовых сил сербского общества, скованного реакцией. Личная судьба Ранковича, сына священника, убитого гайдуками, несла на себе отсвет трагических для сербской деревни последствий поражения Тимокского восстания (1883) [3]. Целиком связанный с традициями сербской литературы, реализм Ранковича рядом своих характерных черт сближается с теми явлениями, которые происходят в европейском, в частности в русском, реализме во второй половине XIX в.

В центре внимания писателя стоит человек, личность в ее отношениях с окружающей средой. Ранкович первым в сербской литературе с такой очевидностью выявил связь между актуальными конкретно-историческими проблемами современной ему действительности и изменениями, которые происходят в душевном мире человека. Обращаясь к традиционной для сербского реализма теме деревни, крестьянства, он выделяется среди своих предшественников и современников не только тем, с какой остротой ставит проблему распада сербской задруги, но и тем, что степень глубины этого процесса, его неотвратимости измеряет «метаморфозой», которой подвергается в его произведениях идеализированный ранее его предшественниками образ крестьянина. Крестьянин у Ранковича — житель деревни, одурманенной невежеством, раздираемой остротой социальных противоречий, тяжелой борьбой за существование. Отсюда низменность чувств в героях Ранковича, их эгоистичность, расчетливость, стяжательство. В такой предельной заземленности образ крестьянина совершенно был не знаком сербской литературе до Ранковича.

---

[3] Гайдучество в ту пору представляло собой своеобразную форму социального протеста разорившихся крестьян, которые уходили в леса, объединялись в отряды и совершали набеги на зажиточные хозяйства. Многочисленные судебные процессы над гайдуками в Сербии 80-х годов — свидетельство широких размеров этого движения.

inslav

Герой романов писателя («Лесной царь», 1897; «Сельская учительница», 1898; «Крушение идеалов», 1899) — личность мыслящая, чувствующая, на голову выше окружающей его среды, делает попытку оттолкнуться от заземленной жизни. Всегда с трагическим исходом. Жертвой социальной несправедливости и социальной преступности становится молодой крестьянин, герой «Лесного царя», кончающий жизнь на виселице. Молодая учительница, героиня второго романа писателя, приезжая в деревню с чистыми помыслами просвещать, служить людям, гибнет, не в силах противостоять интригам, глубокому равнодушию, жестокости окружающей среды. Наконец, и в третьем романе писателя, в «Крушении идеалов» рушится вера человека — в столкновении с двуличием и фальшью церкви. Высокие человеческие стремления оказываются несовместимыми с существующей социальной действительностью — миром торжествующей власти денег, духовной нищеты. Человека в конечном итоге подавляют обстоятельства. В «глухую пору» 90-х годов Ранкович, душевные силы которого подорваны смертельной болезнью, гонением полицейских властей за причастность писателя к оппозиционной партии радикалов, наконец, общей атмосферой в стране (вызывавшей мрачные настроения даже в таких сильных натурах, как Скерлич), не находил другого выхода. Но решительно отвергая какую-либо идеализацию действительности, писатель уже в этом делает важный шаг вперед, открывает перспективу дальнейшего развития сербского реализма по пути проникновения в глубь социальных основ действительности. И еще одну важную для сербского реализма перспективу утверждает творчество Ранковича: герой писателя, интеллигент, вступивший в конфликт со средой, в которой господствует социальное неравенство и произвол,— выходец из демократических слоев, истоками своими связанный с народом, с крестьянством.

Включенный в контекст развития европейского реализма второй половины XIX в., реализм Ранковича рядом своих сторон соприкасается с русским реализмом этого времени. Наиболее наглядно свидетельствует об этом тип его героя (особенно в романе «Крушение идеалов»). Ищущий, сомневающийся, устремленный в своих поисках и в своем протесте к идеалу, а не к маленькой пользе и корыстной правде, он находится в несомненном

inslav

духовном родстве с героями русских реалистов (здесь приходится возразить тем исследователям творчества писателя, которые с таким упорством продолжают видеть общность героев Ранковича и русских реалистов в их «слабохарактерности», «слабой воле»)[4]. Параллели с русским реализмом имеют, несомненно, свои типологические основы. В то же время здесь нельзя не учитывать и непосредственные контакты писателя, ученика Киевской духовной академии, поклонника русских реалистов (особенно Толстого и Достоевского), с русской литературой.

Сосредоточенность Ранковича на судьбе личности определила некоторые знаменательные для всего развития сербского реализма черты его поэтики. Для Ранковича, в частности, характерна тенденция рассмотрения человеческого характера в его сложном противоречивом движении, в его неоднозначной реакции на мир, в его незавершенности (как бьется его Джюрица в «Лесном царе», отталкиваясь от преступного мира и все больше погружаясь в него!). При этом нельзя, конечно, не учитывать, что развитие характера еще не всегда психологически подготовлено и оправдано, душевные движения еще не всегда тонко уловлены (в частности, исследователи не раз отмечали несоответствие зрелости размышлений, поведения, речи, которой наделил писатель своего героя из романа «Крушение идеалов» в начале действия, когда он еще мальчик, деревенский пастух). Однако очень важна в данном случае тенденция.

Отсюда такую существенную роль играет в романах писателя внутренний монолог. Им буквально насыщена ткань романа «Сельская учительница». Среди многочисленных примеров есть образцы большой психологической правды; таков внутренний монолог Любицы перед самоубийством и другие. Отсюда и совершенно иное, чем, скажем, у Сремаца, использование детали, которая так же, как у любимого Ранковичем Толстого, передает ду-

---

[4] Эта концепция, зародившаяся еще в начале века, с особой полнотой развивается в недавно вышедшей монографии М. Йовановича о С. Ранковиче (*M. Jovanović.* Ljudi slabe volje u delima Svetolika Rankovića. Beograd, 1971). Ее уязвимость не только в крайнем упрощении великих образов русского реализма (в частности, так называемых «лишних людей»), но и в том, что человеческий характер рассматривается Йовановичем как нечто от природы данное, вне связи с конкретно-историческим контекстом.

inslav

шевное состояние героев (глаза в его портретах, например, улыбка, жест). Наконец, новаторский характер реализма Ранковича проявился и в самом становлении жанра социально-психологического романа — одной из главных задач сербского реализма в ту пору.

При всей типологической несхожести линий Сремаца и Ранковича между ними существовали разного рода внутренние точки соприкосновения и связи. Это особенно заметно в дальнейшей эволюции литературного процесса — в творчестве их младших современников. В то же время большее тяготение одних писателей рубежа веков к проблемам «путей и судеб» родины, к конфликтам между возможным идеалом и существующим общественным укладом, а других — к разного рода столкновениям личности и общества — осталось, хотя и здесь, естественно, не было непроходимых граней. С первым типом связана, в частности, сильно развитая в сербском реализме конца XIX — начала XX в. сатирическая традиция. Она нашла свое воплощение в произведениях Нушича, Матавуля, Кочича. Но ее вершиной стало творчество Радое Домановича (1873—1908).

Культивируя новый для сербской реалистической прозы жанр сатирической аллегории, фантастического гротеска («Страдия», «Отмена страстей», «Мертвое море» и др.), Доманович подверг развернутой критике основы общественно-политического строя Сербии. Деспотизм самодержавия, полицейско-бюрократический произвол, формировавшие в человеке верноподданнический страх и рабскую покорность, антипатриотическая деятельность буржуазии — стали главным объектом сатиры писателя. В бескомпромиссности убеждений Домановича отразились настроения радикальных кругов интеллигенции. Эпоха рубежа веков (особенно 1900-е годы) в Сербии, с характерным для нее нарастанием освободительного движения, активизацией духовных сил общества, остро поставила проблему личности и ее отношения к происходящим процессам социальной действительности. К проблеме ее освобождения, скрещивавшей позиции разных общественных кругов, была обращена и прогрессивная, демократическая мысль, проходившая сквозь литературу и искусство. Линия реализма Ранковича получила в этих условиях плодотворное и многогранное развитие. В этом русле оказывается творчество крупнейшего

inslav

сербского реалиста—Борисава Станковича (1876—1927), автора сборников рассказов «Из старого евангелия» (1899), «Былые времена» (1902), драмы «Коштана» (1902), романа «Дурная кровь» (1910) и других произведений.

Казалось, всем своим творчеством Станкович уходил от современности: источником вдохновения этого писателя, бо́льшую часть жизни прожившего в Белграде (и на собственной судьбе мелкого чиновника познавшего нравы бойко капитализировавшейся столицы), неизменно оставалась среда его детства и юности — провинциальный городок в юго-восточной Сербии Вране. Так же, как Ниш Сремаца, Вране оставался под властью турок до 1878 г., и печатью старины, самобытного полувосточного уклада была отмечена вся его жизнь.

Действие произведений Станковича ограничено рамками патриархальной семьи, внимание писателя приковывают судьбы людей, их отношения, подчас глубоко личные, не связанные как будто с «большим миром». Стихия старинных обычаев и обрядов, песен, природы, органично вплетаясь в ткань произведений писателя, служила как будто еще одной преградой, отдалявшей его героев от современности. Но именно на этом материале, и замкнутом и несколько локальном, Станкович, певец уходящего, остро чувствовавший его красоту и болезненно с ней расстававшийся (и в этом как бы сближавшийся со своим старшим современником Сремацем), поднимал тему большого общественного звучания: взаимоотношение личности и общества, устои которого покоятся на ее угнетении. Именно таким видел писатель патриархальный мир, который еще недавно воспевался сербской литературой как символ национальной самобытности, гармонического, гуманного начала.

В творчестве Станковича вереницей проходят судьбы людей, сломленные, искалеченные безжалостными к человеку законами. Достаточно напомнить здесь героиню центрального произведения писателя романа «Дурная кровь» Софку как один из самых характерных в этом смысле образов Станковича. Представительница когда-то влиятельного и богатого, но постепенно вырождавшегося и вконец разорившегося рода вранянской знати, чорбаджиев, Софка грубо продается родными как вещь, за которую можно выручить деньги и хоть внешне под-

inslav

держать былое величие семьи. Софка становится женой малолетнего сына «нового хозяина» — богатого «простолюдина», крестьянина, нажившегося на ловких сделках и грабежах. Трагизм этой судьбы тем более ощутим, что Софка, первая красавица в городе, натура яркая, незаурядная, выросшая на свободе и сама привыкшая повелевать, подчинившись чужой воле, теряет себя и, сломленная, униженная, катится на дно жизни.

Судьба личности в этом романе, как и во всем творчестве писателя, оказывается фокусом тех сложных социальных процессов, которые происходят в переходную эпоху конца века на Балканах. Сосредоточивая внимание на одном из самых драматичных моментов истории старого мира — его обреченной борьбе против наступающей буржуазной формации, его сломе, писатель обнажил античеловеческую сущность и этой новой формации (заострив, вслед за своими предшественниками — от Глишича до Сремаца — тему власти денег и особенно античеловеческую сущность утверждающегося общества). Глубоким проникновением в социальные основы происходящих процессов и бескомпромиссным осуждением общества, построенного на угнетении человека, творчество Станковича вливается в характерный для сербского реализма конца XIX — начала XX в. процесс углубления социального анализа действительности.

В прозе Станковича идет дальнейшее углубление сербского реализма в исследование все осложняющихся связей между общественными, социальными процессами действительности и характером человека, его внутренним миром.

Подобно Толстому, Достоевскому в русской литературе (которых Станкович, кстати, очень любил), писатель явно тяготеет к раскрытию «вечных» свойств человека. У Станковича — это любовь в самых разных ее проявлениях, это верность себе, своему долгу, это чувство человеческого достоинства. И так же как великие русские писатели, ключ к разгадке «вечных» свойств человека он усматривает в конкретно-исторических, социальных процессах действительности. «Первоосновой» тяжелых личных трагедий, которыми полны его произведения, разного рода изломов характеров его героев в конечном итоге оказываются суровые традиции и законы общественной среды. Неважно, ощутимы ли они, находятся ли они

inslav

на «поверхности», как, скажем, в романе «Дурная кровь» (где социальные процессы второй половины XIX в. воссозданы с глубокой достоверностью и осведомленностью, впрочем, естественной еще и потому, что Станкович был экономистом по образованию), или скрыты и ни в чем не приметны и как бы вовсе не существуют (как в ряде его рассказов, посвященных как будто предельно личным отношениям людей).

Психологической манере Станковича не свойствен «заданный» характер, спокойный, ровный в своем развитии. В человеке Станковича бродят силы, неожиданно себя проявляющие, подчиненные неписанной логике развития. Кажется, у его Софки два выхода: взбунтоваться, воспротивиться отцовской воле, или, наоборот, сломиться от неожиданного удара, рухнуть сразу. Но у Станковича совершенно иной «вариант». Его Софка покоряется своей чудовищной судьбе и проносит свое унижение с гордо поднятой головой. На нее обрушивается не один удар, но она каждый раз как бы возрождается из пепла, находит в себе живительные силы, не сдается. А сломится она, когда, казалось, уже все пройдено, и борьба с жизнью ее не столько, пожалуй, закалила, сколько притупила. И так же неожиданна и сложна «диалектика души» у героини одного из лучших рассказов писателя «Жена покойника», и у двух насильно разлученных возлюбленных в рассказе «Ночью», и во многих других произведениях писателя. В этом брожении, в этих неожиданных поворотах, в скрытых, таящихся в человеке возможностях проходит очень важная связь реализма писателя с жизнью, с современностью — в них, ломающих «заданное», схвачена подвижность, нестабильность времени, эпохи, ее возрастающая осложненность, ее «чреватость» изменениями, которые писателю самому еще не ясны, но неизбежность которых ему очевидна.

Психологическая манера Станковича тяготеет к передаче «предельного напряжения» душевных состояний, борения противоречивых страстей, обнажения тайников души, болезненных изломов сознания, подчас своего рода эмоциональных деформаций — до упоения в страдании, до разгула недобрых чувств — как вызова среде, как протеста. В этом доведении «до предела» — несомненная точка соприкосновения Станковича с традицией русского реализма, в частности с Достоевским (в его

inslav

стремлении довести явление «до стены», с тем, чтобы познать его). В то же время здесь достаточно ощутимо намечается проекция в будущее отечественной реалистической традиции, напрашивается, например, связь с реализмом Андрича, недостаточно привлекавшая исследователей творчества выдающегося современного писателя[5].

В реализме Станковича получает развитие характерная для европейского, в том числе и русского, реализма начала века тема отверженных обществом людей «дна». У Станковича эта тема выделяется специфически национальной окраской. Мир так называемых «божьих людей» — разного рода нищих, убогих, блаженных, ютящихся на городских окраинах, кладбищах, возле церквей, накрепко связан (и порожден) патриархальной балканской средой, окружен и поддержан ее суевериями и предрассудками. В освещении этой темы Станкович перекликается с теми прогрессивными европейскими художниками, которые обличают социальную действительность, узаконившую «дно». В деформированных судьбах и психике его героев эта действительность нередко предстает в жестоком произволе власть имущих, в насилии недавних хозяев этого края — турецких захватчиков, в конфликтах с неодолимыми предрассудками патриархальной среды, а подчас и в том физическом и психическом вырождении, которые сопутствуют ее социальному упадку.

Нищета и унижения не подавляют, однако, в человеке жизненного начала. Этот чрезвычайно существенный для реализма Станковича, для всего его таланта гуманистический акцент на материале «божьих людей» проявляется с особой остротой. Напомним, что скажет Станкович о своем любимом произведении Достоевского «Записки из Мертвого дома»: «Какие типы, какие характеры, *какая человечность* в этой книге»[6]. (Курсив мой.— *Р. Д.*) В мире «божьих людей» самоотверженно любят и страдают от любви («Люба и Наза»); здесь тянутся к человеку, ищут справедливости, стойко несут свой жизненный

[5] Интересные наблюдения в этом отношении и известная перспектива для дальнейшего исследования содержатся в статье В. Глигорича: *В. Глигорић.* Иво Андрић и наша књижевна традиција.— «Иво Андрић», «Институт за теорију књижевности и уметности, књ. I, Београд, 1962.

[6] Цит. по: *Б. Ћосић.* Десет писаца — десет разговора. Београд, 1931, стр. 28.

inslav

крест («Парапута»), одни живут для ближнего, другие — за его счет («Тая»). В самозабвенных поисках травы героиней одного из рассказов цикла, которая будто бы откроет замки у всех кладов и даст бедному человеку богатство, воскресает на этом дне жизни поэтическая легенда народа, воплощение его мечты о счастье. Станковичу чужды концепции «утешающей лжи». Высвечивая человека в самых как будто бесчеловечных обстоятельствах, он поддерживает линию активного, протестующего гуманизма. Гуманистический пафос высокого накала (и в сострадании и в обличении) составляет отличительную черту реализма писателя, его действенность.

В то же время Станкович подходит к утверждению бунтарского начала в человеке. Оно по-разному проявляется. Нередко это разгул страстей, в уродливых формах которого бьются силы, не находящие более «целесообразного» выхода, и в своей бесцельности так, в сущности, и не израсходованные. Это характерно для «хозяев» жизни таких, например, как свекор Софки Марко с его грешной любовью к своей снохе, или многочисленные представители ее родословной, в буйном разгуле которых не только пресыщенность, но и слепой протест против принятых норм.

Но Станкович улавливает и порыв человека к свету, к свободе, к добру. Напомним героя драмы «Коштана» Хаджи-Тому — «добротного» хозяина, внезапно перерожденного красотой цыганки-певуньи и бушующего против законов, которым он недавно поклонялся. И саму Коштану, всем существом своим, своей страстной тягой к свободе, нарушающей спокойствие патриархального мира. И особенно старую Стану (рассказ «Бабушка Стана») — образ, в котором столь характерная для всего реализма рубежа веков проблема «заявления» личности о себе получает единственное в своем роде — и в творчестве Станковича, и вообще в сербском реализме начала века — решение: восстав против условностей старого мира, которым она принесла в жертву свою молодость, Стана отдает остаток своих сил и свои средства молодым девушкам, чтобы их жизнь, наперекор господствующим законам, стала хотя бы на какой-то миг светлее ее собственной.

Пока эти бунтари — одиночки, бросающие вызов окружающей жизни во имя своего права на человеческое

inslav

достоинство и свободу личности. Важно, однако, что этот хотя и одинокий, но открытый протест идет обычно «изнутри», от людей униженных и угнетенных, истоками своими связанных с демократической средой.

Погружаясь во внутренний мир человека, Станкович открывает глубинные пласты его психики, проникает в ее сложные «ходы» и повороты, в ее затаенные темные «углы». Здесь, как и на внешнем описании среды, лежит печать балканского своеобразия: в завораживающей необузданности страстей, в их эпическом размахе, в жестокой примитивности, в развитой чувственности. Все это не раз служило поводом увести творчество Станковича от общей линии развития реализма. Одна из таких попыток исходила от сторонников националистических настроений, культивировавших мистический, загадочный «балканский дух» в противовес западной культуре.

Иная попытка предпринималась литературоведами, связывавшими творческую манеру Станковича с натурализмом. И если несостоятельность попытки превратить Станковича в певца «балканского духа» обнаруживается довольно быстро — в том ярком обличении, с каким воспроизводит писатель среду, породившую «балканский дух», то вопрос о творческой манере Станковича и натурализме более сложен.

Действительно, творчество Станковича дает основания поднять один из важных вопросов развития сербского реализма рубежа веков — о его отношении с другими методами и явлениями, в частности с натурализмом. Станкович действительно использовал натуралистические средства, об этом свидетельствует и цикл рассказов «Божьи люди», и ряд других его произведений, в том числе его роман «Дурная кровь» (среди наиболее частых примеров натурализма писателя приводятся эротические сцены как раз из этого романа). Представляется уместным напомнить высказанное по этому поводу суждение И. Н. Голенищева-Кутузова. Он писал в предисловии к русскому изданию романа «Дурная кровь»: «Быть может, в критике (как в Югославии, так и на Западе) слишком много внимания уделялось некоторым эротическим сценам романа. При этом забывалось, что Станкович не выдумывал переживания своей героини, чтобы поразить воображение читателя,— он лишь верными и резкими мазками живописал страсти, свойственные среде, кото-

inslav

рая реально существовала во Вране. Женщины, воспитанные в полугаремном быту, в праздности и довольстве, лишенные интеллектуальных интересов, легко становились жертвами преувеличенной чувственности, в которой проявлялась вся их нерастраченная жизненная энергия. Станкович обнаружил, сознательно нарушая патриархальные устои, то, что в ханжеской среде его родного города было принято скрывать»[7]. Здесь верно почувствовано главное — глубокая социальная правда этих сцен, подвластная подлинно реалистическому искусству.

И еще один пример, который обычно возникает в связи с проблемой «Станкович и натурализм». Это мотив «дурной крови» в одноименном романе, который проявляется в физическом вырождении рода Софки, особенно наглядном в ее детях. Но «биологизм» в этом мотиве все-таки не главное. У биологического вырождения некогда славного рода, несомненно, социальные корни, связанные с крушением патриархального мира, с «вырождением» социальной среды, т. е. это еще один пример того, как включается писателем мотив, заведомо связанный с натурализмом, в широкую систему реалистического ви́дения. В использовании писателем натуралистических средств сказался как общий для реализма процесс поисков новых художественных путей для постижения все осложняющейся жизни, так и специфика реалистического таланта самого Станковича с его уже упоминавшимся тяготением довести изображаемое явление «до предела». В лучших своих образцах писатель, включая натуралистические средства в свою реалистическую поэтику, приходит к художественному синтезу, чрезвычайно значительному для дальнейшего развития словесного искусства сербской прозы.

В поэтике Станковича продолжается процесс объективизации изображения. Достаточно напомнить спокойное, плавное течение повествования в первой главе «Дурной крови», где с таким вкусом к пластическим образам воссоздается история рода героини романа, выписаны портреты ее родных, воссозданы быт и нравы среды. И в то же время беспокойное сознание глубокого драматизма жизни и человеческой судьбы, пронизывающее творчество Станковича, трепетное чувство прекрасного, кото-

---

[7] *Борисав Станкович.* Дурная кровь. М., 1961, стр. 11—12.

inslav

рым так щедро был наделен писатель, его тяготение к внутреннему миру своих героев, обусловили силу лирического начала в его реализме. Проявление этой особенности реалистической поэтики писателя многообразно — начиная с использования им жанра исповеди, в котором написан один из лучших его рассказов «Увядшая роза».

Композиционно лирическое начало не выделяется Станковичем в рамках той или иной повествовательной формы, оно органически вплетается в описания и размышления персонажей. Отсюда идет совершенно иная стилистическая тенденция, чем, скажем, в первой главе «Дурной крови» — внутренне напряженная, с прерывающейся мыслью и повторами, ее уточняющими, с «нервным» синтаксисом фразы. Отсюда и тот типичный для Станковича мотив пения, поющего человеческого голоса: народная песня, ее мелодия возникают во многих произведениях писателя в момент высокой лирической напряженности повествования или душевного состояния героя, нередко передающий его стихийный порыв к свободе, к какой-то другой жизни. Песня часто дополняет, а то и заменяет у Станковича прямую речь, диалог, как правило, немногословный.

Отмечая эту характерную особенность прямой речи Станковича, современный исследователь В. Иовичич связывает ее с принадлежностью героя писателя патриархальной среде, подавлявшей в человеке свободу выявления. Думается, однако, что здесь следует обратить внимание и на другую сторону этого вопроса, которая становится особенно заметной в сопоставлении с прозой Сремаца, отличающейся как раз развитостью диалогических форм. Речь идет о тяготении реализма рубежа веков к высокой внутренней концентрации повествования и о характерной для Станковича собранности на внутреннем состоянии героя.

Обращение Станковича к народной песне интересно еще в одном отношении, оно показывает, как по-новому преломляется эта совершенно неиссякаемая связь сербской литературы с фольклором. Песня не входит в повествование писателя внешним, декоративным элементом (вполне, впрочем, естественным, когда задача писателя связана с изображением народной среды и рядом других моментов). Этот прием получает у писателя новое решение, связанное с концентрацией внимания реализма

inslav

рассматриваемого периода на внутреннем мире человека. С романом Станковича «Дурная кровь» связаны наиболее значительные достижения сербского романа рубежа веков (от него, по выражению Б. Чосича, должен идти отсчет сербской литературы двадцатого века). Вклад Станковича в развитие жанра связан прежде всего с глубиной социально-психологического анализа. Структура того типа романа, который вслед за Ранковичем утверждает Станкович, определяется не внешней фабулой, а сложными закономерностями внутренней жизни его героев [8].

К судьбам личности обращено и творчество младших современников Станковича, писателей предвоенного (т. е. перед войной 1914 г.) поколения, творческие искания которых шли в непосредственном соприкосновении, а подчас и под воздействием декаданса. Одним из наиболее ярких представителей этого поколения был Милутин Ускокович (1883—1915), автор нескольких сборников рассказов и двух романов — «Пришельцы» (1910) и «Чедомир Илич» (1914), весьма заметных в развитии этого жанра в сербской литературе.

Главная тема творчества Ускоковича — столкновение молодого интеллигента, современника писателя, с буржуазной действительностью,— способствует дальнейшему освоению сербским реализмом новых жизненных пластов. Остро схватывая буржуазную действительность в ее кричащих противоречиях, Ускокович продолжает линию обличения в сербском реализме. Символом буржуазного общества в произведениях писателя становится город — с его канцеляриями и редакциями, политической борьбой, жизнью богемы, студенческими спорами. Мир социальных контрастов, нужды и пресыщенности, бездуховности, равнодушного подавления личности, индивидуальности,— такой предстает действительность в судьбах его героев и тех, кто одержим честолюбивыми планами и

---

[8] Вопросы структуры романа Станковича «Дурная кровь», как и проблемы поэтики творчества этого писателя в целом, в последнее время все чаще привлекают внимание исследователей. Интересные наблюдения содержатся по этому поводу в монографиях: *V. Filipović*. Svet detinjstva u delu Bore Stankovića. Priština, 1968; *Б. Новаковић*. Синтетичка природа прозе Борисава Станковића. Крушевац, 1970; *В. Јовичић*. Умјетност Борисава Станковића. Београд, 1972.

inslav

устремлен к месту под солнцем, как главные герои его романов Кремич и Чедомир Илич, и тех, кто хочет помочь людям и отдает им свой ум и свой талант, как Радое, например,— яркий образ интеллигента-самородка в «Чедомире Иличе», и тех, наконец, кто всю жизнь тяжко бьется за кусок хлеба, униженный и оскорбленный. Кстати, едва ли не впервые в сербской прозе у Ускоковича, в его рассказе «Еремие Еремич» возникает с такой пронзительной болью тема социальной униженности человека. Затем, уже в другое время, она получит развитие у Андрича в его «маленьком человеке».

Однако углубляясь в конфликт своего героя и общества, писатель, захваченный кризисным мироощущением части творческой интеллигенции рубежа веков («они больше ненавидели класс богачей, чем любили народ»,— беспристрастно скажет автор в романе «Чедомир Илич»), приходит к абсолютизации личности. Мотивы глубокого индивидуализма, трагического одиночества человека, с одной стороны, а с другой — нападки на сторонников социалистической идеологии — итог сложной эволюции писателя, начинавшего с увлечения социал-демократическими идеями и участия в студенческих демонстрациях, свидетельствуют об утрате реализмом Ускоковича чувства исторической перспективы.

В поисках точки опоры писатель (как многие его предшественники) возвращается к образу патриархального прошлого, символом которого становится заброшенная провинция. Не в силах, однако, противостоять жизненной правде, Ускокович поэтизирует ее с острым сознанием ее обреченности, духовного тупика. И может быть потому, что Ускокович (так же, как в свое время Сремац), человек предельно обостренного восприятия национальных проблем[9], связывал с патриархальным прошлым былое величие национальной истории, национального духа, неотвратимое сознание обреченности дорогих ему принципов переполняло чашу. В творчестве писате-

[9] Об этом свидетельствует и его трагический финал: восприняв поражение Сербии в войне 1914 г. как национальную катастрофу, писатель не сумел этого пережить и покончил с собой. «Не могу пережить поражения родины и не способен отступать дальше»,— свидетельствует одна из версий последнего письма Ускоковича, ныне утраченного (см.: *Р. Ивановић*. Необјављена писма М. Ускоковића.— «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», књ. 31, св. 1—2, 1965).

inslav

ля возникает пессимистическое начало, мотивы растерянности, бездорожья.

Убежденный в том, что одна из главных задач сербской литературы связана с дальнейшей эволюцией жанра социально-психологического романа, высокий образец которого он видел в русском реализме (роман, писал он, обеспечил русской литературе «завидное место в истории европейской цивилизации» [10]), Ускокович внес в становление этого жанра новый материал и проблематику из жизни интеллигенции рубежа веков. Дальнейшему развитию романа способствовала и поэтика этого жанра в творчестве писателя.

Ускокович максимально стремился приблизить жанр романа к современности. При всей характерности в этом отношении проблематики его произведений, материала, на котором они строятся, острой актуальности вопросов, которые они поднимают, акцент следует все-таки поставить на другом (тем более, что в самой традиции выбора и постановки темы Ускокович продолжает своих предшественников, прежде всего Ранковича, которого он очень высоко ценил как основателя современного сербского романа).

Специфика Ускоковича в этом смысле заметна в тяготении к точным приметам времени начиная с конкретных реалий общественно-политических событий тех лет, точных дат происходящего, названий газет, журналов, политических партий и т. д. Очень важна в этом отношении насыщенность ткани романов Ускоковича острыми спорами его героев, их размышлениями о современности, о путях развития страны, о месте интеллигента в обществе, передающих полную противоречий и поисков духовную атмосферу начала века. Несомненное сближение реализма романа писателя с жизнью, с современностью проходит в той стихии «обыденного», которая проявляется в некоторых ситуациях и особенно в характеристиках отдельных персонажей и отдельных описаниях — черта, в которой роман Ускоковича сближается с современной ему «молодой» драмой М. Предича, В. Йовановича. В рассказе писатель подходит к отображению драматизма жизни в обыденном; здесь вновь приходится вспомнить приводившийся уже рассказ «Еремие Еремич».

---

[10] *М. Ускоковић.* О српском роману.— «Босанска вила», 1913, бр. 3,

inslav

Ускокович оставил будущей литературе образ большого города — Белграда. Неверно было бы считать его в этом смысле зачинателем, он наследует и продолжает традицию сербского реализма, освещавшую город в его враждебности к маленькому человеку (и наиболее ярко воплощенную в «Белградских рассказах» С. Матавуля). У Ускоковича этот аспект предельно заострен. В произведениях писателя город предстает в своей трагической противоречивости. Он видит «дно» Белграда, его жалкие, бедняцкие окраины, знаменитый парк Калемегдан окажется у него приютом для бездомных, а фешенебельная Кнез-Михайлова равнодушно встретит провинциальных учительниц, потерянных в большом городе... Но новизна Ускоковича, пожалуй, еще сильнее в передаче «нерасторжимой двойственности» Белграда. Сила обличения органически спаяна с любовью, поэтизацией этого города, его улиц, парков, его пейзажей, до сих пор не знакомых сербской литературе. Острое чувство современности сквозит в динамизме этого образа, в умении писателя уловить в нем черты нового, развивающегося.

В стиле Ускоковича активизируется лирическое начало, открыто выраженное в жанре стихотворения в прозе, например, но чаще глубоко концентрирующееся в напряженном подтексте (отдельных образов, описаний). В этом смысле интересны пейзажи, конкретное описание которых всегда исполнено более широкого смысла (ощущения прекрасного, любви к родине, какого-то неизъяснимо высокого порыва).

Но, осмысляя роль Ускоковича в развитии сербской прозы, следует еще раз подчеркнуть, что ее нельзя оценивать однозначно, т. е. с точки зрения ее несомненного вклада в формирование жанра романа и т. д. Творчество писателя как наиболее яркий пример той линии развития сербского реализма рубежа веков, в которой поиски дальнейшего художественного освоения действительности испытали на себе влияние модернистских тенденций, наглядно предупреждало о неизбежных потерях реализма на этом пути.

Наконец, еще одна линия в сербском реализме рубежа веков представляется чрезвычайно существенной и перспективной для дальнейшего развития сербской литературы. Она связана с творчеством Иво Чипико (1869—1923), рассказы и романы которого («За хлебом», 1904;

inslav

«Пауки», 1909), обращенные к жизни крестьян далматинского Приморья, отмечены открытым социальным обличением.

Но, пожалуй, особенно цельно представлена эта линия сербского реализма у Петара Кочича (1877—1916) — писателя, новаторская роль которого все еще недооценена исследователями. Своеобразие его реализма (как и реализма Чипико) во многом определилось воздействием на литературу ширившейся освободительной борьбы трудящихся масс, крепнущего влияния социалистических идей. Кочич был одним из видных и широко популярных в народе деятелей освободительного движения в Боснии, идеологом угнетенного крестьянства, знакомым с социалистическим учением, писателем, увлеченным произведениями и личностью Горького. Главная проблематика его творчества (сборники рассказов «С гор и предгорий», 1903—1905; «Стоны со Змияня», 1910; сатира «Барсук перед судом» и др.) связана с жизнью страдающего и борющегося за социальное и национальное освобождение боснийского крестьянства.

Характерный для реализма рубежа веков процесс углубления социального анализа действительности находит у Кочича отражение и в резком, доведенном до сатиры («Барсук перед судом», «Судилище») обличении социального и политического бесправия крестьянства, и в широкой теме народного горя, народной трагедии обобщающего, почти символического звучания.

Трагическое начало сильно развито в творчестве Кочича (как, впрочем, и вообще в творчестве его современников — достаточно вспомнить Станковича). Оно проходит и в открытых размышлениях писателя об участи родины и народа (в лирической прозе), и в судьбах его героев. Мотив гибели человека чрезвычайно характерен для рассказов Кочича; это, очевидно, и дает повод говорить о «таинственном злом роке» в его произведениях, о «трагическом бессилии перед судьбой» его героев[11]. Между тем, трагическое начало у Кочича проникнуто острым чувством историзма. Его питает сама действительность порабощенной страны, ее история, драматический 1878 год, когда вместо долгожданной свободы мно-

---

[11] *Стојан Ђорђић.* Књижевно дело Петара Кочића.— «Књижевна историја», 1973, № 21, стр. 98—99.

inslav

говековое турецкое рабство фактически сменилось для Боснии австрийской оккупацией. Так же как у Станковича, причиной трагических судеб его героев служат в конечном итоге конкретно-исторические условия — они пока сильнее человека.

В одном из лучших рассказов писателя «В метель» связь между трагическим началом и конкретно-социальными обстоятельствами, казалось бы, опущена: герой рассказа, весь его многочисленный род, его процветающее хозяйство оказываются жертвой каких-то непостижимых мистических сил, оставивших в живых только главу рода Релю Кнежевича и его малолетнего внука. Здесь, действительно, можно говорить о «таинственном злом роке». Но напомним концовку рассказа Кочича. Удар судьбы должен был сломить его героя, а в нем продолжала бороться воля к жизни, давшая свой последний бой, свое могучее утверждение в смертельной схватке с разбушевавшейся стихией на заснеженном перевале. Неистребимая сила жизненного начала в человеке — вот что так значительно в этом рассказе, в этой символической судьбе, в трагедии отнюдь не пессимистического звучания. Выявляется важная особенность реализма Кочича: писатель утверждает в человеке активное начало, стихийный протест против неправды и насилия. Не покорится судьбе его красавица Марушка: она предпочтет гибель горькой доле жить с нелюбимым («В тумане»). Не покорится и кроткий старик-крестьянин, у которого власти отняли землю: он будет биться за правду, отправится искать ее к самому «царю» и погибнет в пути («Могила Доброй Души»). А мрачайский священник, выламывающийся из «ряда» характерных героев Кочича — в своей ожесточенной, гипертрофированной ненависти к людям, в своем мрачном одиночестве,— соприкасается с ними своим протестом против причиненных ему когда-то жестоких обид и унижений («Мрачайский священник»). То, что у Станковича было уделом немногих — буквально единиц, у Кочича становилось сущностью человеческой природы.

И в этом с ним принципиально сближается Чипико, утверждавший в своем творчестве активные, открыто бунтующие силы в человеке. Среди разнообразных форм их проявления (здесь, кстати, так же, как у Кочича, преобладает трагический исход, и человек гибнет — солдат ли это, самоубийством протестующий против униже-

inslav

ний армейской муштры, или старый крестьянин, выбирающий смерть, чтобы сохранить кусок хлеба внукам) нельзя не выделить мотив возврата человека к природе, к «естественному» раскованному человеку, всем своим существом отталкивающемуся от мира социальной несправедливости и фальши. Этот мотив, развивающийся рядом европейских художников начала века, в том числе Куприным в русской литературе, в сербском реализме характерен именно для Чипико. Его апофеозом становится рассказ писателя «Антица», героиня которого — крестьянка, женщина простых и сильных чувств, выросшая среди природы, у моря, восстает против общепринятой морали и со всей щедростью, страстностью своей души отдается свободной любви, утверждая свое нравственное раскрепощение.

Но находя активное, бунтарское начало в человеке, угнетенном и обездоленном, и Кочич и Чипико делают следующий важный для литературы шаг. Под воздействием усилившегося социального протеста трудовых масс, роста их классового сознания они приходят к качественно новому для сербского реализма решению традиционного классового конфликта: герои этих писателей, крестьяне, поднимаются на борьбу со своими угнетателями. У Чипико это бунт одиночки, особенно ярко представленный в его романе «Пауки», герой которого, молодой крестьянин, убивает своего эксплуататора, ростовщика. Кочич, опираясь на действенный идеал борца за освобождение родины и народа, крепче, непосредственнее других сербских писателей, своих современников, связанный с освободительным движением, первым среди сербских реалистов приходит к отображению растущего классового сознания забитых и обездоленных, к утверждению их пока еще стихийного, незрелого, но коллективного протеста. Наиболее яркое тому свидетельство — рассказ Кочича «Вуков гай», в котором впервые в сербском реализме запечатлен дух коллективного сплочения народа, поднявшегося на защиту своих прав. Этот единый порыв народа прекрасно передан в кульминации рассказа: «Из окрестных сел, с полей, из всех домов спешили возмущенные, негодующие люди. Никто не остался в стороне, все вооружились косами и вилами: песни застыли на губах девушек и парней, женщины бросали люльки с плачущими детьми — и толпа мчалась, стремглав нес-

inslav

лась к Вукову гаю, влекомая какой-то неизъяснимой, безудержной силой. Со всех сторон сбегался народ, люди вырастали словно из-под земли, все собирались в Вуковой роще.... И все яснее были видны штыки на винтовках жандармов. По толпе собравшихся будто прошло что-то невидимое, связало воедино и сплотило в одно целое этих глубоко возмущенных людей, сделав их твердыми и непоколебимыми» [12].

И, конечно, знаменателен в этом отношении автобиографический рассказ Кочича «В тюрьме» («Тамнованье»): растущее классовое сознание простых людей, крестьян передано в той солидарности и поддержке, которую они проявляют по отношению к борцу за их освобождение, интеллигенту, в доверии к его образованности и уму (напомним темную крестьянскую массу у Ранковича с ее настороженностью и откровенной неприязнью к интеллигенции, тоже в конечном итоге несшей ей добро).

Выступление крестьян в «Вуковом гае» кончается поражением, силы угнетателей пока оказываются неодолимыми. Поражением кончается и выступление бунтарей Чипико. Но утверждение действенного начала в человеке, роста классового сознания в забитой крестьянской массе смыкается с осмыслением одной из центральных проблем времени (и прогрессивной литературы) — роли народа в историческом процессе. В сатире «Барсук перед судом», в цикле рассказов о Симеуне-послушнике, балагуре и весельчаке, наделенном природной сметкой, оптимизмом, бесстрашием в борьбе с врагами, Кочич утверждает народный характер — крупный, почти эпический, романтически приподнятый (хотя в основе своей предельно земной). Он несет в себе тот оптимистический заряд, ту страстную веру в народ и его будущее, которые открыто звучат в предсказаниях «Из старинной книги Симеуна-послушника» и в страстных призывах к свободе в стихотворении в прозе «Свобода».

В поэтике реализма Кочича и Чипико определился ряд специфических черт, несомненно значительных для поэтики сербского реализма в целом.

Кочич продолжает психологическое начало в сербской прозе, его художественные результаты наиболее значи-

---

[12] *П. Кочич.* Барсук перед судом. Рассказы. М., 1960, стр. 157.

inslav

тельны, естественно, в раскрытии хорошо ему знакомой крестьянской психологии. Писатель, как и его современники Чипико, Матавуль, наследует и переплавляет в новое качество характерную для сербского реализма традицию, высветившую в крестьянине человека высоких душевных достоинств,— с критическим началом, которое обозначилось у С. Ранковича. Творческое своеобразие Кочича проявляется здесь в утверждении нового характера, акцент в котором поставлен на природной одаренности, душевном размахе, несломленном вольнолюбии (вершиной его в этом отношении станет Давид Штрбац, герой «Барсука перед судом»).

Но крепкая связь писателя с освободительным движением, в которое все шире вливались народные массы, определила еще одну особенность его поэтики. Продолжая развивать интерес литературы к личности, к отдельной индивидуальности, писатель в то же время тяготеет к изображению «коллективной психологии» (Горький), коллективной судьбы. Это подтверждает его лирическая проза — такие стихотворения в прозе, как «Крестьяне» («Тежаци») и «Кметы», в которых повествование — страстный призыв помочь угнетенным, ведется от имени «множественности». «Вуков гай», в котором показан коллективный протест, коллективное выступление крестьян, также передает «коллективную психологию» (что, кстати, отражает приведенный выше отрывок из этого рассказа). Наконец, об этом свидетельствует и один из лучших рассказов Кочича «Песня» («Жалобитна песма»), в котором рассказывается о том, как народная песня, начатая одним из заключенных, постепенно захватывает всех присутствующих, как она сплачивает людей разной судьбы и характеров — в едином порыве к добру, свету, сочувствия к ближнему.

Вот этот двойной процесс в сербском реализме, когда, с одной стороны, усиливается, осложняется внимание к личности, к индивидуальности и в раскрытии ее психологии литература достигает существенных результатов, а с другой, в ней возникает тяготение к изображению «коллективной психологии», служит еще одним свидетельством той чуткости к жизненным изменениям, которую приобретает сербский реализм. При этом нельзя не отметить, что развитие этих двух линий у Кочича не содержит в себе их противопоставления друг другу.

inslav

В творчестве Кочича с особой наглядностью проявились поиски прозой начала века емкости повествования. Это сказывается уже в предпочтении писателем жанра малой повествовательной формы — рассказа и стихотворения в прозе (среди своих современников-прозаиков Кочич один не обращался к роману). В сербском реализме рассказ из всех повествовательных жанров получил наиболее полное развитие. К началу века в этом жанре определилось характерное для сербской прозы в целом тяготение к развернутой эпической форме (одно из подтверждений тому — рассказ Сремаца). У Кочича сказывается другой процесс, обновляющий и развивающий традицию,— он связан с лирической концентрацией стиля. К этому направлены такие характерные для художественной системы писателя средства и такие очевидные свидетельства взаимодействия его реализма с другими современными ему литературными явлениями, как символика. Она не только в отдельных образах, но и целых картинах (пейзаж, например), а иногда и в человеческих судьбах, как, например, судьба Рели Кнежевича или мрачайского священника, перерастающих в своем «укрупненном» драматизме и катастрофичности рамки обыденного явления, частной судьбы. Сумрачное, тяжелое небо, нависшее над горами, туман, плотно их окутавший,— эти образы не раз встретятся у Кочича, передавая атмосферу трагизма («В тумане», «Сквозь туман» и др.). Ели и сосны (в одноименном стихотворении в прозе и в ряде других произведений) — дорогие писателю символы родной земли: «неподвижные, оцепеневшие», несмотря на ликующую вокруг них весну, они воплощают горькую судьбу родины. Или сама весна (ее образ особенно пленителен в стихотворении в прозе «В море света») как символ неистребимой веры писателя в силы человека, в будущее своего народа. Описания природы чрезвычайно характерны для ткани его произведений. Напомним пейзажи Чипико. Здесь тоже просматривается взаимодействие реализма писателя с другими современными ему литературными явлениями. Но в сравнении с Кочичем у Чипико иные задачи и иные средства. Его природа, в слиянии с которой он ищет избавления для человека от социально-враждебного мира, в своей неиссякаемой красоте, в неустанном обновлении, трепетном движении жизни — импрессионистична.

inslav

На «устойчивых» образах природы Кочича особенно заметна внутренняя наполненность символики писателя, значительность тех явлений, которыми она вдохновлена. Их остро современную нацеленность с особой отчетливостью передает явление крестьянам «Вукова гая» образа женщины с красным стягом в канун их сражения с жандармами — это символ социальных, классовых столкновений угнетенных с поработителями, столь характерный для прогрессивной литературы (особенно поэзии) рубежа веков.

В поисках предельно емкой и в то же время действенной в осмыслении важных проблем современности формы обращается писатель к образам национального прошлого, фольклора. Жанр своеобразной летописной записи, в сжатых рамках которой как бы спрессована трагическая история Боснии, ее порабощения и борьбы, и предсказана грядущая победа народа, использован писателем в цикле рассказов о Симеуне-послушнике («Из старинной книги Симеуна-послушника»). Кстати, этот цикл рассказов в целом написан в стиле устного народного сказа, как бы приближающем происходящие события, образ героя к читателю, прошлое — к настоящему, вдохновляя им современность.

Форма иносказаний в произведениях Кочича разнообразна. Здесь драматизированная сатира «Судилище» — явная пародия на австрийский суд, которая дала возможность писателю подвергнуть острому социальному обличению австрийский оккупационный режим в Боснии. И рассказ «Яблан», написанный как будто в духе объективного реализма, а в действительности это иносказательная картина победы народа над врагом. И, наконец, недосказанные, мятущиеся, предельно напряженные образы рассказчика, молодой цыганки и самой природы в стихотворении в прозе «В тумане», в которых с такой силой воплощена трагедия порабощения.

Яркое лирическое начало в прозе Кочича с большой экспрессивностью отразилось в языке писателя, в характере авторской речи, как правило, открытой, страстной, эмоционально насыщенной, требующей непосредственного отклика, активного читательского восприятия: «О боже, великий, всемогущий и неисповедимый, даруй мне весомые и грозные слова, недоступные злодеям, но понятные простому люду, чтобы горько оплакать черный

inslav

удел Народа и Земли нашей» («Молитва»). Или: «Горы мои, что вы так печальны?» («У мркановой мельницы»). Или: «Всколыхни оцепеневшую страну, растопи оледеневшие сердца, обнови их и дай силы...» («Свобода»). Эти примеры не только характеризуют специфику стиля Кочича, они позволяют судить о том, что внешняя экспрессивность его речи органически связана с масштабностью его чувств, самой его личности — страстного, убежденного защитника своего народа, борца за его интересы. Эту «основу» лиризма Кочича следует иметь в виду еще и потому, что лирическое, экспрессивное начало получит заметное развитие и у младших современников писателя, и у поколения, которое придет в литературу позже.

Намеченные здесь типологические разновидности в сербском реализме конца XIX — начала XX в. не отражают его развития с исчерпывающей полнотой. Но они в своей до некоторой степени «крайности» позволяют представить многообразие происходивших процессов, сложность и стремительность их развития, убеждают в богатстве тех традиций, которые оставил реализм рассматриваемого периода будущим литературным поколениям. Они позволяют говорить также и о том, что в своей ускоренной эволюции, обусловленной спецификой и потребностями национальной жизни, сербский реализм включался в процессы развития европейского реализма.

inslav

И. А. Богданова

ПУТЬ СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ МЕТОДУ

Термин «реализм» появился в словацкой литературной критике раньше, чем пришло понимание его глубокого смысла, и на первых порах, в 70-х — начале 80-х годов, он применялся скорее как антипод романтизму: объективность против субъективизма, изображение конкретно-материального мира вместо аллегорий и символов, правда характеров и обстоятельств вместо идеалистических фантасмагорий. Литературная критика и возглавила борьбу за утверждение реалистического направления. Параллельно шел процесс выработки критериев реалистического метода, который определил весь ход литературного развития в Словакии до первой мировой войны [1].

С требованиями «правдивой» литературы, с призывами быть верными жизни, действительности вступало в литературу поколение Светозара Гурбана Ваянского и Йозефа Шкультеты в 1880 г. Они нередко прямо оперировали — в особенности в суждениях о конкретных произведениях литературы — понятием «реализм», «реалистический». Но теоретически раскрыть содержание этого понятия не сумели, и поэтому трудно сделать какие-либо более или менее компактные извлечения из разного рода литературно-критических работ Ваянского, Шкультеты или Влчека — виднейших представителей литературно-

[1] Общие сведения о социально-политической обстановке и литературе в Словакии в этот период изложены автором в «Истории словацкой литературы» (М., «Наука», 1970), в главе «Литература с 80-х годов XIX в. до 1918 г.», стр. 168—206.

inslav

теоретической мысли Словакии 80—90-х годов XIX в. На невысказанные вопросы: что же такое «реализм»?, как выглядит реалистическая литература?— они отвечали ссылкой на примеры из развитых европейских литератур. Внимание к различным литературным школам и течениям на Западе и в России продиктовано, несомненно, проблемами развития собственной литературы, желанием конкретизировать, уточнить идейно-художественные критерии в интересах отечественного духовного прогресса.

Стало очевидным, что не всеми своими признаками, не во всех своих оттенках и разновидностях этот «чужой» реализм соответствует специфическим обстоятельствам, в которых действует словацкая литература, ее историческим корням и традициям, а главное — возлагаемой на нее миссии быть главным орудием в борьбе словацкого народа за права своего национального развития. «Наша литература не имеет права закрывать двери перед чужими достижениями, но должна оставаться самобытной, построенной на фундаменте нравственности и стремящейся к идеалам»[2],— провозгласил Шкультеты еще в 1880 г.

Когда словацкая литература еще только начала присматриваться и примериваться к реализму, в других литературах появились уже новые «измы» как последнее слово современного искусства, да и реализм оказался Вселенной с различными континентами и архипелагами: реализм немецкий не похож на реализм французский, но и там есть реализм Бальзака и реализм Флобера, Гонкуров и Мопассана. Однако западноевропейская действительность и рожденная ею литература уже во времена Штура была для словаков миром далеким и чужим. Иное дело — славянский мир и славянская литература, в которой понятия «народ», «родина», «свобода», «неволя», «борьба», «друзья и недруги», «идеалы» наполнены близким словакам смыслом.

При традиционном русофильстве наиболее притягательной для первого поколения словацких реалистов, естественно, стала русская литература с ее могучими, изумлявшими весь образованный мир талантами, прежде всего Тургенева, Толстого и Достоевского. Журнал «Словенске погляды» выдвигал их произведения в каче-

[2] «Kritické listy».— «Orol», 1880, č. 2.

inslav

стве эталона литературного реализма. Однако содержание этого понятия, как оно преломлялось в творчестве русских писателей, Ваянский и его соратники принимали далеко не безоговорочно и в качестве образца для своей, словацкой литературы смогли рекомендовать далеко не в полном объеме. В великих произведениях русского реализма Ваянскому и Шкультеты не доставало то «патриотизма» (у Тургенева), то христианской веры (у Толстого), и уж во всяком случае оказывался лишним критицизм, «обличительство», который они старались не замечать в «Записках охотника», в «Отцах и детях», в «Анне Карениной» и во всем творчестве Гоголя.

В рецензиях, критико-биографических очерках, статьях, посвященных русской литературе, Ваянский и Шкультеты наиболее подробно и тщательно «пересказывали» произведение и почти не занимались его истолкованием, останавливаясь лишь на тех сторонах содержания, в которых заключался позитивный смысл (например, патриотизм в «Войне и мире»), и нередко допуская его прямые искажения. «В романе,— пишет об «Отцах и детях» Ваянский,— при всей его скрупулезной объективности борьба света и тьмы выражена неотчетливо, и *все же именно она является его важнейшим нравственным основанием.* Сколько света на стороне старых Базаровых, любящих, сердцем живущих, и сколько тьмы в отрицании сердца, религии и искусства их сыном!» [3]

Образцовым в русской литературе представлялось не содержание в первую очередь, а художественное мастерство: построение сюжета, композиция произведения, объемность и пластика образов, естественная выразительность внешних и внутренне-психологических характеристик и речи, достоверность и осязаемость всего материального мира — пейзажа, социальной среды, людей, обстановки и обстоятельств повседневного быта, широта охвата явлений реальной жизни. В содержании понятия «реалистическая литература», которое в описательной форме и в ссылках на русские авторитеты складывается из литературно-критических высказываний Ваянского и Шкультеты, признаки художественного мастерства зани-

---

[3] Из послесловия к роману (изд. Martin, 1904). Цит. по: *S. H. Vajanský.* State o svetovej literatúre. Bratislava, 1957, str. 220. Подчеркнуто Ваянским.

inslav

мают самое важное место, в большой степени автономное от идейной направленности творчества. «Учить, порицать своих современников — это, безусловно, весьма возвышенная задача; но кому дан священный огонь, подобный тому, который горит в груди Льва Николаевича Толстого, тот высочайше призван служить искусству» [4],— писал Шкультеты по поводу «Власти тьмы», усматривая в этой драме искаженное представление русского простонародья и рекомендуя Толстому вернуться к «искусству».

Дифференцированное отношение к смысловой и художественной стороне сквозит и в оценке творчества Золя: «Я чужд какой-либо предубежденности. Я и у самого Золя признаю то лучшее, что у него есть. И все-таки жаль этот талант! При иной направленности, при иных принципах он мог бы стать благодетелем человечества, а так он лишь удручает, поселяет чувство ужаса и отвращения в душах публики» [5].

В теоретическом представлении Ваянского и Шкультеты словацкий реализм обрел достаточно отчетливые контуры, отделяющие его от романтизма, натурализма и декаданса. Вопрос об отношении искусства к действительности первыми реалистами не ставился, он для них просто не существовал как проблема при традиционной и исторически обусловленной преимущественно общественной функции литературы в Словакии.

Первые словацкие реалисты призывали литературу воздействовать прежде всего на добрые душевные струны читающей публики, возбуждать патриотическую любовь к Родине и народу (и, следовательно, непримиримость к их недругам), сострадание к угнетенным соплеменникам, верность нравственным принципам в духе христианских заповедей. Требование «правдивости» не позволяло им не замечать теневых сторон современности. Ваянский в интересах «жизненной правды» даже требовал, чтобы писатель не замалчивал и не приукрашивал негативные черты внутри самого словацкого общества. «...Ведь и в нашем лагере нельзя видеть одни только светлые стороны,— пишет он в рецензии на роман Е. М. Шолтесовой «Против течения» (1894).— ...Конечно, жизнь именно такова, какой ее изображает одаренная

---

[4] Nové dráma L. N. Tolstého.— «Slovenské pohľady», 1890, č, 2.
[5] «Orol», 1880, č. 4.

inslav

писательница, но она *не только* такова. Уж если ты берешь ее на мушку, то должен видеть и то, что не совпадает с твоими идеальными устремлениями»[6].

Писатель должен соблюдать пропорции между «добром и злом». Речь шла не о количественном соотношении света и тьмы в тех картинах реальной жизни, которые рисует художник словом или кистью, а о гармоническом воздействии на читателей: вынесенные из произведения негативные чувства должны перевешивать или по крайней мере уравновешивать позитивные, читатель должен прийти к последней строке книги с окрепшей верой в добро, в идеалы, утверждаемые писателем. «Прекрасное! Первое требование беллетристики — категорический императив каждого художественного произведения. Исключи прекрасное — и ничего не останется на белом свете ни поэзии, ни роману, ни живописи, ни скульптуре, ни музыке. Я не хочу сказать, что прекрасное должно пребывать в виде чего-то прилизанного, миленького, общепринятого, традиционного, отдающего ханжеством, без острых углов, без влечения к тьме и злу, к дурному, к контрастам жизни и дисгармонии бытия; напротив, прекрасное должно идти рука об руку с правдой, а у правды есть и свои углы, шипы и осколки,— и все же именно прекрасное все на себе держит, освящает, оправдывает и обуславливает... Беллетристика должна стремиться к прекрасному, им дышать, им жить. Нам, которым прекрасное необходимо как хлеб насущный, перенимать новейшие декадентские извращения было бы смешно, пагубно и бесплодно»[7],— скажет Ваянский в 1904 г., имея в виду проявление тенденций натурализма.

Ваянский и Шкультеты осознавали родовую связь натурализма с реализмом, хотя бы по линии отражения действительности в ее плоти и крови, к которой сводилась суть их противопоставления реализма романтизму. Главным и наиболее последовательным натуралистом в их глазах был, конечно, Золя, тень которого зримо и незримо витала перед их мысленными взорами, когда они уже в «Критических письмах» (1880) различными оговорками обставляли введение темных сторон действительности в литературу.

---

[6] «Národné noviny», 1894, č. 133—134.
[7] *S. H. Vajanský*. State..., str. 220—221.

inslav

Несмотря на обязательные предупреждения («мы далеки от какого-либо ханжества») именно низменные подробности человеческого бытия в произведениях Золя настолько оскорбляли их целомудренное чувство прекрасного, что они не дали себе труда вникнуть в социальный и эстетический смысл его творчества и представляемой им натуралистической школы.

С приходом в отечественную литературу нового поколения прозаиков, в последние годы XIX в. и далее, тон их высказываний о натурализме становится все более резким, однозначно отрицательным, зачастую даже грубым, и все более свидетельствует о предвзятом, поверхностном прочтении Золя.

«Некий натурализм» отыскивал Шкультеты, например, и у Грегора-Тайовского, которого на протяжении всего первого двадцатилетия творческой деятельности оценивал крайне негативно. «Переносить из жизни на бумагу всякую грубость нельзя, когда мы имеем в виду искусство. Подобная протокольная регистрация грубого животного, которую мы находим у Грегора, на бумаге еще гнуснее, отвратительнее, чем в действительности»[8],— замечает Шкультеты в связи со сборником Грегора-Тайовского «Рассказы» (1900). Он приписывает ему отсутствие теплого, сочувственного отношения к своим живущим нищей, забитой, убогой жизнью персонажам, что явно не совпадает с содержанием рецензируемого Шкультеты сборника, в который вошли такие рассказы, как «Пастушка», «До конца», утверждающие высоконравственную основу простонародного характера.

Таким образом, общий смысл представлений Ваянского и Шкультеты о современном методе отечественной литературы роднит их с тем ответвлением реализма, который в чешской литературе получил неофициальное наименование «идеального».

Интерес к творчеству Золя в Словакии в конце XIX в. наиболее выразительно продемонстрировала наделавшая много шуму в словацкой литературной и окололитературной среде рецензия Л. Надаши (Еге) на роман «Деньги», опубликованная в «Словенских поглядах» (1891, № 6). Рецензия Надаши, подобно другим статьям о за-

---

[8] «Slovenské pohl'ady», 1901, č. 2.

inslav

рубежной литературе, вызвана желанием уяснить принципы реализма.

Надаши оценил роман и вообще творчество Золя («Тереза Ракен», «Нана», «Земля», «Человек-зверь») двойственно: признавая несомненную одаренность писателя и в то же время отвергая его художественный метод по существу. «Каждая деталь в его романах достоверна, однако ради пущего эффекта он нагромождает такое несметное количество достоверных в своей основе, омерзительных деталей, что у читателя может зародиться сомнение: да можно ли нагромоздить такую кучу одних извращений, мерзостей и только мерзостей, без малейшей примеси светлой краски?» Надаши проницательно уловил те черты натурализма, которые составляют самую его сердцевину — нарочитое сближение художественного произведения с объективно-научным исследованием («Деньги» он называет «экономическим трактатом в форме романа»), преувеличение роли законов наследственности в характерах персонажей, черты биологизма и даже психопатологизма.

Обстоятельно анализируя образ барона Саккара (роман «Деньги»), критик совершенно справедливо делает вывод, что писатель вывел на сцену «деградирующий тип деградирующей эпохи». Внимание Надаши привлекла в романе фигура Сигизмунда Буша как глашатая социалистических идей. «Насколько мне известно, Золя не разделяет никаких социалистических теорий»,— замечает критик и подчеркивает, что, тем не менее, Сигизмунд — один из «самых идеальных» персонажей и представлен писателем «даже с сентиментальным пристрастием». Надаши постарался проследить на этом образе отношение Золя к социалистическому учению, но признается, что оно осталось для него неясным: «Не знаю, верит ли Золя в систему Карла Маркса. Скорее всего, ему хотелось бы, чтобы она была осуществима».

Мы остановились на этой рецензии столь подробно для того, чтобы показать, что первые словацкие реалисты, вынося свои огульные, поверхностные — на наш взгляд — суждения о зарубежных литературных явлениях, делали это вовсе не от незнания предмета. Они старались разобраться в них, многое понимали верно, и все же ни русский критический реализм, ни французский натурализм не только не вызывали у них желания сле-

inslav

довать сходным путем, а, напротив, сплошь и рядом привлекались в доказательство пагубности подобного пути для искусства. Правда, в отрицании натурализма они шли гораздо дальше, чем в своих «критических замечаниях» по адресу русского реализма, в котором выборочно указывали на «превосходнейшие образцы» (все творчество Достоевского, например).

Причины неприятия натурализма и ограниченного восприятия русского реализма связаны с мировоззрением первых словацких реалистов. В оценке натурализма французского образца сказалась — в своем исходном основании — та огромная дистанция в социально-экономическом развитии, которая разделяет вступившую в стадию империализма буржуазную Францию и отягощенную феодальными пережитками Словакию.

Мировоззрение и С. Г. Ваянского (род. в 1847 г.), и Й. Шкультеты (род. в 1853 г.) складывалось в атмосфере романтической (штуровской) концепции «единого словацкого народа», усугубленной к тому же постоянно актуальной необходимостью отстаивать права этого народа на существование. Оба они выходцы из среды, прямо или косвенно причастной к утверждению национально-освободительной идеологии революционной эпохи 40-х годов (освященной именем Людовика Штура по той ведущей роли, которую он сыграл в ее оформлении) и на протяжении трех десятилетий хранившей ее теоретические заветы после того, как ни один из них не удалось реализовать на практике (кроме введения словацкого языка в литературу). Эта идеология сохранялась, однако, в изоляции от передовых общественных движений и умонастроений Европы (в отличие от эпохи 40-х годов) и чем дальше тем все больше от социальных процессов внутри своей нации, в орбите Австро-Венгрии, медленно, но необратимо втягиваемой в процесс развития капитализма. Возникшая на платформе штуровской идеологии, словацкая Национальная партия (1872), которая со времени недолгого оживления национально-культурной деятельности в 60-х годах имела свой центр — городок Мартин, где издавалась ее газета «Народне новины» («Национальная газета»), идеалистически рассматривала этот процесс лишь с точки зрения его морально-нравственных последствий (расшатывание нравственных и патриотических устоев), но свято верила в прочность патриархаль-

inslav

но-общинных «здоровых» основ словацкого народного характера.

В предреалистический период творчество Йонаша Заборского (всегда стоявшего в идейной и эстетической оппозиции к штуровцам и не имевшего влияния в национально-патриотической образованной среде) безжалостно обнажило несоответствие иллюзий о единстве народа реальному положению дел, но не разбило их.

В мировоззрении молодого поколения, выросшего под сенью штуровского символа веры в народ, хранителя высокой нравственности, непревзойденных культурных ценностей и яношиковской героичности, от соприкосновения с реальной действительностью происходил сдвиг в сторону осознания фатальной опасности прежде всего денационализации словацкого народа, первопричину которой они усматривали в расшатывании нравственных устоев как следствии воздействия ненациональных по происхождению процессов капитализации. Неглубоко, а главное, идеалистически понятая (но по крайней мере понятая!) социальная трансформация заставляла их искать пути спасения своего народа. Не расставшись с унаследованными иллюзиями, они уверовали в благоприобретенные: в помощь единоплеменной, могущественной царской России и в литературу, которая, с одной стороны, явится средством укрепления основ национальной нравственности, а с другой — золотым фондом нации, свидетельствующим в ее пользу перед другими народами. «Творите, художники словацкие, явите на свет красоты своего края, оригинальные типы и дух своего народа. Греция стала славной, дорогóй человечеству не пустословием, не войнами, не угнетением народов. Если вы увековечите свой народ в поистине художественных произведениях, то, что бы потом ни произошло, люди отыщут ваши творения и вместе с ними откопают из забвения, вынесут на свет божий и весь народ словацкий»[9],— писал Шкультеты в отклике на роман Ваянского «Сухая ветвь». «Духовный фонд, который накопится посредством литературы, интересующейся прежде всего злободневными проблемами своего собственного народа, будет достоянием и более широких кругов»[10],— продол-

---

[9] «Národné noviny», 1884, č. 54.
[10] «Slovenské pohľady», 1894, str. 570.

inslav

жал он в связи с выходом первого тома Собрания сочинений Гвездослава.

Вера в спасительный эффект литературы, хранительницы «красот своего края, оригинальных типов и духа своего народа», оставалась неколебимой на протяжении всей творческой деятельности первых словацких реалистов, и этому помогло еще одно обстоятельство: Словакия вплоть до 1918 г. продолжала оставаться по преимуществу «сельской» страной. В деревне социальные последствия капитализма пока не уничтожали радикально «красот края» (если не считать пауперизованное крестьянство, которое в массе своей все-таки подавалось либо в города, либо в батраки), и можно еще было рассчитывать отыскать даже в лавочнике тлеющий «дух своего народа».

Словацкое городское население к концу XIX в. значительно возросло и все же сильно уступало несловацкому. К тому же словаки в городах или пополняли безликую (в национальном отношении) массу поденщиков и всякого рода прислуги, или ряды чиновничества разных степеней и рангов, коммерческую и предпринимательскую сферу. В двух последних случаях путь к карьере или обогащению почти неминуемо шел через отказ от своей словацкой принадлежности, через омадьяривание или онемечивание. Но при отсутствии словацкого национально развитого города, наиболее явственно выступающие социальные последствия капитализма оказывались как бы оторванными от своих истинных причин и внешне ближе увязанными с морально-нравственной (патриотической) устойчивостью отдельного индивидуума.

Идеологи и литературные теоретики второго поколения словацких реалистов, непосредственно рубежа веков, в наиболее продуктивную пору духовного становления прошли через город — Прагу, Вену и Будапешт, и это во многом проясняет новый характер их мироощущения.

Возвращение к мировоззренческим корням литературных вкусов первых словацких реалистов помогает понять их отношение к французскому реализму, так или иначе отмеченному печатью натурализма. Изображаемая Мопассаном и Золя сытая или алчущая, духовно нищая, предавшая забвению гражданские идеалы, совесть и честь буржуазия и порожденные ею уродливые нравы,

inslav

задевшие и основы характера трудового народа (рассказы Мопассана на крестьянские темы первой половины 80-х годов) были не просто отвратительны, но и недоступны идеалистическому складу их мышления; вся эта литература в их глазах только подтверждала завещанное Штуром предсказание гибели западной цивилизации. Заглянуть в будущее так далеко, чтобы провидеть во французском буржуа и его отупевшей жертве завтрашний день сонных или своекорыстно озабоченных обывателей словацких местечек, они, при исторически обусловленной узости своего социально-политического кругозора, не могли. И вынесли приговор кажущейся безоценочности, отсутствию идеалов и смакованию людской пошлости в произведениях французских реалистов: пагубно для искусства и нравственности.

Отношение к русскому критическому реализму было сложнее и драматичнее. Придавая литературе столь исключительное значение в общественной жизни, они опасались последствий «неумеренного обличительства» русских писателей для престижа и мощи России — единственного подлинно независимого и притом великого славянского государства, опоры и надежды всех угнетенных славян. (Ваянский и Шкультеты возлагали на русскую литературу, например, ответственность за поражение России в русско-японской войне 1904—1905 гг.). Во имя своих упований, а в конечном счете во имя грядущей свободы своего народа, им приходилось мириться с действительными и видимыми кричащими противоречиями самодержавной России. Во имя «искусства», «художественности» — со многими явлениями русского реализма, несомненно, приправленными той или иной дозой «обличительства».

Так, в прямом и переносном смысле отталкиваясь от инонационального опыта, первые словацкие реалисты-критики шли к осмыслению целей и средств, идейно-художественных критериев своей реалистической литературы. Материал отечественной литературы, ради которой, но и на основе которой Ваянский и Шкультеты пытались создать наиболее приемлемую «формулу» своего национального словацкого реализма, долгое время подтверждал обоснованность и плодотворность их теоретических исканий. С 80-х годов XIX в. в словацкую литературу действительно вошли и красоты словацкой природы, и

inslav

оригинальные типы, и дух народа—его безыскусная мудрость, жизнестойкость и оптимизм, его бескорыстная человечность, его интуитивное понимание прекрасного и доброго, его щедрый на выдумки ум и меткая, выразительная речь. Характерно, что словацкие писатели-реалисты вводили в свои произведения природу, типы, обычаи, имена и манеру речи именно определенного края, который они лучше всего знали: Гвездослав и Кукучин открыли Оравский край, впоследствии Тимрава — Новоградский, Чаяк — Дольноземский и т. д. Романтическая и предреалистическая словацкая литература не умела делать такие открытия.

Гвездослав был самым великим явлением словацкого реализма, на самом высоком уровне отразившим в поэзии особенности развития реализма как первого, так и второго этапа. На протяжении полувековой творческой деятельности он сам менялся вместе с меняющимся временем, и все эти перемены запечатлела его поэзия.

В своем творчестве Гвездослав решил спор между национальной и мировой ориентацией отечественной литературы (подспудно и явно присутствующий в теоретических поисках Ваянского и Шкультеты) в пользу синтеза. Ведущая идея его творчества — идея социальной и духовной свободы как отдельной личности, так и народов, и во имя ее он обвинял современную действительность, угнетавшую и деформировавшую и личность, и народы. Функция поэта понималась им весьма высоко: поэт должен быть стражем идеалов народа, его морали, прежде всего общественной морали. Идеалы демократизма конкретизировались в его творчестве как требование и предвидение справедливого общественного устройства, свободы, равенства и братства народов и людей.

Гвездослав творил в глубокой словацкой провинции (Наместов, Дольны Кубин), может быть, отсюда так выразительна у него психологическая слитность с природой, которая стала не фоном, а душой его поэзии, живым родником оптимизма даже в тяжкие минуты жизни. Но от нее же и через нее приходило пристальное и сердечное внимание к человеку-труженику, к его простому, как природа, и все же единственному, не повторимому по сути и форме бытию, с радостями и печалями, тревогами и надеждами.

inslav

Он не был холодным фиксатором пороков своей эпохи, а активно желал сделать ее лучше, добрей. Поэтому Гвездослав не культивировал поэзию индивидуалистского толка, но его лирика чрезвычайно полифонична, многослойна и многозначна, в ней запечатлены и сердечный набат целого народа, и крохотное мгновенье одной души. Однако в поэзии Гвездослав судил современность с высоты своих гражданско-патриотических идеалов, и потому в его лирике чувства выражены зачастую на предельном накале, на самом высоком пафосе, отсюда и мощная струя гражданской романтики, которая пронизывает все поэтическое наследие Гвездослава.

В словацкой литературе он один исполнял почти все те функции, которые в других литературах «распределены» между многими поэтами, и его гений богато и полно выразил себя почти всюду. В лирике он завершает начатый романтиками и переведенный им в реалистический план процесс эмансипации личности; в своих больших циклах («Побеги», «Печали», «Последние звуки») открывает широкий простор для выражения внутреннего мира человека в самых разнообразных эмоциональных, психологических и интеллектуальных проявлениях. В эпике, пройдя через различные этапы от полуромантической поэмы «Жена лесника», поднимается до поэмы с коллективным героем — словацкой деревней, рисует ее правдивый психологический и социальный облик, конфликты, перемены, яркую обрядовость народных празднеств, радость крестьянской работы. И, наконец, он создает первую словацкую трагедию — «Ирод и Иродиада» (1909), в которой с гуманистических позиций в обобщенно-философском плане, но посредством драматически напряженных и насыщенных конфликтов и образов обосновывает аморальность господствующих классов.

Гвездослав выразил в поэзии Словакию — ее самобытную душу, ее полнозвучную, мелодическую, богатую оттенками и емкую по смыслу речь. Но он же наметил и выход отечественной литературы из национально-локальной замкнутости к широте и глубине общечеловеческой проблематики, и — через овладение смысловой и образной выразительностью родного языка — к европейским рубежам культуры. Ему принадлежат переводы на словацкий язык «Гамлета», «Фауста», «Бориса Годуно-

inslav

ва», «Трагедии человека», Мадача, лирики Петефи, Лермонтова, Шиллера, Мицкевича, Словацкого [11].

По размаху творчества и многообразию сделанного следующее за Гвездославом место среди первых словацких реалистов принадлежит Светозару Гурбану Ваянскому, хотя его значение более скромно. Ваянский разделил с Гвездославом роль реформатора родной поэзии, открыв для нее новые пласты артистически отшлифованной, но разговорной речи, новые виды строфики и рифмовки. Он сделал предметом поэзии творческий акт создания поэтического произведения, рождения поэтического образа (сборник «Стихи»). Основное содержание его лирики — любовь к родине и народу, боль и тревога за их многострадальную судьбу, которые он выразил без романтической высокопарности и риторичности, как естественное состояние чуткой души (сборники «Татры и море» и «Из-под ярма»).

В прозе Ваянский взял на себя исполинскую задачу — овладеть почти всеми возможными жанрами и охватить едва ли не все пласты современной действительности в ее общественно-политических и житейских, эмоциональных и интеллектуальных, социально-идеологических и семейно-бытовых измерениях. Главной для него стала сфера высшей в социальном отношении, привилегированной и образованной среды (в своем народолюбии Ваянский был в наибольшей степени романтиком, жизнь и проблемы демократических слоев не нашли у него адекватно-реалистического изображения). Самыми характерными жанрами в творчестве Ваянского были социально-психологическая повесть и роман, насыщенные национально-патриотической и морально-нравственной проблематикой.

Ваянский дал образцы широких, многотемных и многопроблемных эпических полотен, сложной, многоструктурной композиции, с реалистическим прослеживанием биографии персонажа в связи с социальной средой и воспитанием; он указал путь к созданию сложного характера с внутренней диалектической логикой поведения и чувствования. Наконец, его творения отличаются не-

---

[11] См.: *S. Šmatlák. K. Rosenbaum a ini.* «A pravda tvoja putá zvliekne». Bratislava, 1969.

inslav

обычайно высокой для своего времени речевой, стилистической культурой и образной пластикой.

Но в идейном отношении писатель слишком зависел от своих консервативных, идеалистических воззрений, в его истолковании действительность нередко предстает изображенной в перевернутом с ног на голову виде. И в художественном отношении Ваянский слишком буквально следовал им же самим сочиненным литературным постулатам о «прекрасном» и гармонической пропорциональности между добром и злом — слишком высокий заряд идеалов вел его и к нагнетанию — чаще всего неорганическому — темных сторон в национально враждебном лагере. Из-за этого его проза не преодолела ограниченности именно первого, начального этапа реализма, а в идейном плане к концуXIX в. пришла в столкновение с прогрессивными тенденциями. Авторитет Ваянского, помимо общественно-политической деятельности, определялся его ведущей ролью организатора литературной жизни Словакии рубежа веков, литературного критика и влиятельного посредника в межнациональных культурных связях.

В русле первого этапа реализма развивалось и творчество виднейшего, наряду с Ваянским, словацкого прозаика Мартина Кукучина. Уже к середине 80-х годов он сложился в писателя истинно демократического толка в идейном и художественном плане. Он заложил в словацкой литературе прочные традиции открытого им (на отечественной почве) жанра деревенского рассказа и повести, в которых запечатлел жизнь словацкого крестьянства.

Его выдвинуло в первые ряды словацких реалистов мастерство художественной типизации. В его рассказах с предельно простым сюжетом и небольшим числом персонажей предстают типично народные оценки, житейские истории, выхваченные из гущи народной жизни типы и типажи. Из всей совокупности его прозы складывается образ словацкого народа как нации, ибо Кукучин справедливо—с точки зрения конкретно-исторических обстоятельств своей эпохи — считал крестьянство основой, ядром нации. Под его пером мужик предстает в кругу своих немудреных житейских обстоятельств, занятий и интересов, которыми ограничена зона его мышления и чувств, но в которых наиболее характерным образом

inslav

проявляют себя те или иные стороны его натуры — жизнестойкость, природная смекалка, плутоватость, естественная доброта и грубовато-простодушный юмор. В этом народном характере отложились наслоения и его многовековой забитости, безграмотности, интеллектуальной ограниченности — суеверия, предрассудки, пассивность, но именно он — простой мужик — носитель истинно нравственного отношения к жизни, к природе, к окружающим его людям, извечным природным и социальным ценностям.

Очень скоро Кукучин приходит к изображению тех перемен, которые приносит в жизнь деревни новое, капиталистическое направление социального развития. Писатель показывает эти перемены главным образом в их морально-нравственных аспектах: плохо не то, что в деревне появились богачи, а то, что они предают забвению главное в жизни — труд — и изменяют сложившимся, традиционным нравственным законам, нарушают основы морального кодекса деревни, основанного на согласии в миру и в семье, на помощи сильного слабому, на взаимовыручке. Правда, писатель в основном не верит, что эти отклонения от нравственности есть следствие социальных по своей природе деформаций былого патриархального народного характера. В финале его рассказов обычно происходит исправление и искреннее раскаяние оступившихся, хотя порой он убедительно рисует персонажей, зашедших весьма далеко в своем нравственном падении (мироед Сикора из повести «Dies irae», 1893). Это противоречит реалистической логике. Деревенской прозе Кукучина 80-х годов свойственны и некоторые другие особенности начального этапа овладения реалистическим методом — невнимание к трудовой деятельности в жизни персонажей, статичность характеров. И все-таки в словацкой литературе именно Кукучин был первым, кто показал не этнографический образ, а полнокровный простонародный характер [12].

* * * * *

Идеологические и литературные расхождения в словацкой культурной среде впервые обозначились с небывалой остротой как раз на рубеже XIX—XX столетий

[12] См.: *Július Noge.* Martin Kukučin tradicionalista a novátor. Bratislava, 1962.

inslav

после оформления группы «Глас», с которой мартинцы — особенно Шкультеты и Ваянский — радикально разошлись с самых первых шагов гласистов на общественно-политическом и культурном поприще.

В основе отторжения молодой словацкой интеллигенции от предшественников в лице Ваянского, этого нового, уже внутреннего раскола, лежало недовольство пассивностью Национальной партии. В своей жажде активности, деятельности она приняла «масарикизм» ради практической осязаемости результатов. И в тот момент, когда проводники идей масарикизма стали энергично и весьма результативно собирать последователей в словацкой среде, Ваянский, а вместе с ним и Шкультеты признают ситуацию угрожающей.

«Глас» начал полемику с Ваянским уже с первых номеров. Ваянский и Шкультеты расходились с гласистами по многим вопросам — в отношении к России, которую в глазах Ваянского олицетворяли высшие круги русского общества и славянофилы, отвергаемые гласистами, из-за заметного снижения антимадьярского акцента в деятельности и публицистике гласистов, охотно идущих на сближение с венгерским либерально-буржуазным лагерем, в отношении к толстовству. В практике «малых дел» гласисты не были первооткрывателями, они мало отличались от воспитательно-просветительской деятельности словацких патриотов, которая со времен штуровцев велась среди самых широких масс в форме борьбы с ассимиляторскими усилиями венгерских властей, с алкоголизмом, в борьбе за словацкие школы, словацкую письменность и культуру, за создание экономической базы словацкого национально-освободительного движения и т. д. И в этом отношении идеологи Национальной партии отвергали гласистскую теорию малых дел главным образом за ее голый практицизм, не освященный национально-патриотическими идеалами. Именно этими своими качествами гласисты дали Ваянскому повод изобразить их в своем романе «Котлин» (1901) в зло окарикатуренном виде как спекулирующих на прогрессивной фразеологии своекорыстных дельцов.

Ваянский изменил наиболее резко свое отношение к молодым. Шкультеты вообще был человеком гораздо более лояльным по натуре, терпимым к чужим мнениям. Но эта лояльность проявлялась лишь в форме общений

inslav

Шкультеты с инакомыслящими. Она не могла поколебать принципиальных устоев его воззрений на социально-политическое развитие словацкого народа, средства и цели этого развития, а также на литературу, хотя Шкультеты, пожалуй, на почве отечественной литературы не был поставлен перед необходимостью кардинального самоопределения позиций с точки зрения борьбы литературных направлений. Если ему и пришлось быть представителем одного лагеря словацкой литературы в полемике с другим, то причины тому скорее внелитературные или по крайней мере лишь отчасти литературные, а в наибольшей степени — чисто идеологические.

Ваянский поддерживал с Т. Г. Масариком весьма дружеские личные отношения вплоть до начала 90-х годов (его дочь Вера даже жила в доме Масариков во время учебы в Праге). Однако в начале 90-х годов произошло прояснение позиции Масарика по вопросу «чехословацкого раскола», который Масарик не только не считал фактом необратимого национального самоопределения словацкого народа, а напротив, именно к концу века, как никогда, уверовал в возможность и необходимость возвращения словаков к доштуровскому периоду, к чешскому языку в письменности и под чешские знамена в национально-освободительной борьбе против Габсбургов. Несомненно, Ваянский с самого начала знакомства с масарикизмом, а затем и лично с Масариком относился весьма скептически к такому варианту решения чешско-словацкой проблемы, но, трезво понимая его утопичность, до поры до времени не считал «чехословакизм» пробным камнем для резкого размежевания с Масариком. Однако к концу века Масарику и его приверженцам в Чехии удалось — через кружок словацкого землячества в Праге «Детван» (образовался в 1882 г.), объединявший обучавшихся в пражских высших учебных заведениях словаков,— «выпестовать» последователей среди словацкой молодежи, которая начала энергично пропагандировать и его теорию «малых дел», и толстовское вероучение, и «чехословакизм» со страниц своего журнала «Глас» (1898). Это прямо означало объявление войны идеологам Национальной партии, охранявшим консервативными методами чистоту словацкой национальной идеологии.

inslav

Натура Шкультеты сказалась и в ходе полемики с гласистами. С 1900 г. он также порвал с Масариком и в ответ на целый ряд не вполне лояльных, а подчас и прямо враждебных Национальной партии мероприятий в общественно-политической сфере начал активно поддерживать Ваянского и осуждать действия гласистских деятелей на страницах «Народних новин» и «Словенских поглядов». Но в своей первой рецензии на «Котлин» он старался обойти молчанием, затушевать антигласистскую направленность этого романа, а вынужденный гласистской критикой выступить с разбором «Котлина», вторично пытался объяснить «недоразумение» неверным истолкованием содержания романа молодыми читателями.

Сложным было и отношение Шкультеты к Толстому. Морально-социальное учение Толстого стояло в непримиримом противоречии с русофильством Шкультеты. Но Шкультеты (как и Ваянский, впрочем) на протяжении всей своей литературной деятельности (он начал систематически публиковать произведения Толстого в словацких переводах уже в 80-е годы, с 1888 г. на собственные средства издавал его рассказы для народа) принципиально отделял Толстого-художника от Толстого-моралиста и философа. Красноречивым выражением этого дифференцированного отношения Шкультеты к Толстому служит эпизод с романом «Воскресенье».

Шкультеты всегда питал большое уважение к личности Льва Толстого, о котором много знал из рассказов брата своей жены Душана Маковицкого. Он намеревался опубликовать в «Словенских поглядах» роман Толстого «Воскресенье» в переводе А. Шкарвана, который вместе с Д. Маковицким предполагал издать роман в нецензурованном виде в Словакии «прежде, чем он будет опубликован где-либо еще». Однако Шкультеты от публикации романа в своем журнале отказался. Тем не менее он оценивал его не менее высоко, чем другие, более «нейтральные» с точки зрения доз толстовства, произведения, и в рецензии на роман (впервые увидевший свет действительно в 1899 г. на словацком языке) писал, что «эта страшная книга может оказать на человека очищающее действие» [13], если только попадет в руки серьезного и мыслящего читателя.

---

[13] «Slovenské pohl'ady», 1900, č. 5.

inslav

«Глас» (1898—1904) рекомендовал себя как «ежемесячный журнал для литературы, политики и социальных проблем». Хотя литература была названа первой, она долго занимала самое скромное место в журнале. Главной задачей гласисты считали дать новое направление словацкому общественному сознанию. О своей социально-политической платформе они заявили в открывающей первый номер программной статье В. Шробара (он был ведущим социально-политическим обозревателем этого издания) «Наши стремления». Суть этой программы сводилась к следующему: морально-нравственное «возрождение» словацкого народа («на христианских принципах гуманизма, социальной любви»), расширение и углубление просветительской деятельности («работа на ниве культуры есть наше единственное оружие против перевеса мадьярских сил и их враждебности к нам»), укрепление чешско-словацкого единства. Важную роль они отводили также деятельности по подъему *словацкой* национальной экономики, которая, по существу, была направлена к тому, чтобы содействовать любым начинаниям словаков на коммерческо-предпринимательском поприще. Таким образом, мелкобуржуазный, реформистский облик гласизма эта программа обнажала достаточно красноречиво.

Непосредственно к культуре, а следовательно, к литературе в идеологии гласизма имеет отношение пункт первый — морально-нравственное возрождение, во имя которого гласисты требовали повернуть литературу лицом к простому народу, в особенности к наиболее бедствующим его слоям. И это были действительно не только слова: журнал из номера в номер давал обстоятельные социологические обзоры о положении неимущих слоев словацкого народа, о растущей эмиграции и — что самое главное — о положении словацкого рабочего класса, сконцентрированного преимущественно в Пеште и отчасти в Братиславе. В противоположность «Народным новинам», органу Национальной партии, продолжавшей пока играть ведущую роль в словацкой идеологической жизни, «Глас» постоянно подчеркивал, что словацкий пролетариат не только полноправный представитель нации, но что его удельный вес в социальной жизни словацкого народа должен и будет возрастать. Эта сторона гласизма не только говорит о его демократическом характере,

inslav

но и о том, что в словацкую национальную идеологию, исконно крестьянскую по своей социальной базе, стали вторгаться веяния из города как средоточия нового социального образования — рабочего класса. Гласисты присматривались к социализму в теории и к деятельности социал-демократической партии. Оговорившись, что «мы чувствуем инстинктивное отвращение к любому движению под красным знаменем» по причине атеизма социалистического учения, «Глас» признается: «Большой город обладает тем преимуществом, что он всегда выработает лекарство против самых опасных недугов (имеется в виду социализм.— *И. Б.)*. Хорошо ли это лекарство и точно ли оно излечивает, больной не спрашивает, хватается за него, как утопающий за соломинку. Но мы вынуждены констатировать, что социалистическое учение оказывает на пештский рабочий класс скорее положительное влияние, нежели вредное. Идеи перераспределения собственности в социалистическом евангелии несравненно ближе уму и сердцу рабочего, чем самые благородные слова о национальности. «Хлеба, хлеба!» — требует рабочий и вовсе не домогается прав для родной речи, которая в столь низко стоящих социальных слоях ни для кого ничего не меняет. Национальная идея слишком возвышенна — вернее, слишком абстрактна для того, кого морит голод и кто ежедневно валится с ног под бременем 16-ти и более часовой работы» [14].

Не вдаваясь в характеристику идейной эклектичности гласизма, его противоречивого отношения к социализму и венгерской социал-демократии (словацкая социал-демократия выделилась несколько позднее), мы хотим обратить внимание на тот факт, что гласисты не только отделили социально-экономическую проблему от национальной, но и указали на ее первостепенную важность в жизни самых многочисленных, неимущих слоев народа. Этот момент в самом ближайшем времени, уже к 1900 г., найдет свое отражение в литературе и станет одной из характерных сторон словацкого реализма на его втором этапе — рубеже XIX — XX вв. Здесь же, кстати, кроется и корень неприятия Ваянским и Шкультеты тех произведений молодых прозаиков, в которых проблема куска хлеба насущного совершенно вытеснит из сознания ли-

---

[14] «Hlas», r. I, 1898, str. 23.

inslav

тературных персонажей—бедняков — заботу о словацких школах и прочих национальных атрибутах.

Литературные проблемы обсуждались в «Гласе» обычно в социально-экономических и публицистических статьях, и требование «реализма» относилось не только к художественному творчеству, но и ко всей идеологической и общественно-политической сфере. Ведущие публицисты «Гласа», одновременно выступавшие и по вопросам литературы, В. Шробар и Б. Павлу (Палё), рассматривали реализм в тесной связи с демократизмом, считая их двумя сторонами одной и той же проблемы: реалистическая литература не может не быть демократической, а демократизм непременно предполагает реалистический взгляд на действительность. «Словацкая литература, коль скоро она желает оставаться активизирующим фактором, должна принять иное направление,— писал Шробар в статье «Реализм, романтика и аскетизм».— Мы вступили в век демократизма, в век, который принесет победу и признание маленькому человеку; так пусть же и наша литература найдет своих подлинных героев в миллионной массе бедствующих и борющихся маленьких людей» [15]. С прямо противоположных позиций ему отвечал в «Народних новинах» Шкультеты: «А кто у нас больше всех бедствует и борется? Никто иной, как сознательный словак — патриот. Именно он вправе ожидать, что его станут изображать ведущие писатели словацкие... Освобождение этих наших мучеников есть проблема гораздо более насущная, чем освобождение так называемых маленьких людей» [16].

Гласисты возвращались к роману Ваянского «Котлин» неоднократно и не потому, главным образом, что он в кривом зеркале отразил современную словацкую молодежь. В основе этой полемики крылся кардинальный вопрос художественного метода; вопрос о типическом и о реалистической типизации действительности. «И все здесь — самая настоящая словацкая жизнь. Все радости и горести словацкие,— писал о «Котлине» Шкультеты.— В романе речь идет вовсе не о том, существовал или существует ли ныне такой человек, который здесь представлен, главное в романе — возможна ли такая лич-

---

[15] «Hlas», 1899—1900, str. 280.
[16] «Národné noviny», 1902, č. 138.

inslav

ность. Так вот, Лутишич (главный герой романа, словацкий аристократ.— *И. Б.*). Гурбановского «Котлина» в Словакии вполне возможен»[17].

Шробар же приходит к прямо противоположному выводу: «Автор, по-видимому, намеревался создать нечто вроде романа «Отцы и дети». Но вся его концепция построена на туманной фантазии, и в итоге получилось лоскутное одеяло из передовиц «Народних новин». Постоянно, на каждом шагу, мы встречаемся с поверхностностью и ложью... Таких людей, как эти (имеется в виду и лагерь «детей»-гласистов.— *И. Б.*), в Словакии никогда не было и никогда не будет, и в особенности они не могут явиться следствием того движения, которое овладело словацкой молодежью»[18].

Во имя принципов реалистического отражения действительности литературная критика, близкая к «Гласу», подобно Ваянскому и Шкультеты в предыдущий период, аргументирует свои рекомендации ссылками на примеры из других литератур. Но для реалистов второго поколения авторитетами в этой области становятся уже русские революционные демократы — Белинский, Добролюбов с его пониманием народности литературы и Писарев с его принципами реализма. Наиболее развернуто это сделал критик Б. Павлу в статье «Наши литературные мечтания», опубликованной в преемнике «Гласа», журнале «Словацкое обозрение» (1907): «Словацкая беллетристика должна стать более жизненной, более современной, более революционной — я имею в виду революционность в области идей,— более социальной. Наша литература, литература неимущего, бесправного, почти пролетарского народа должна быть одухотворена, пронизана теми же идеями, на которых покоится и наша новая национальная программа — идеями подлинного демократизма»[19].

Следует признать, что гласистам действительно удалось «революционизировать» идеологическую жизнь Словакии, насытить ее новыми, по тому времени более прогрессивными идеями. Большая жизненность, действенность и демократизм их программы, при всем ее реформизме и просветительстве, способствовали тому, что она нашла поддержку в самых широких кругах словацкой

[17] «Slovenské pohľady», 1901, str. 469.
[18] «Hlas», 1899—1900, str. 279.
[19] «Slovenský obzor», 1907, str. 142.

inslav

интеллигенции, и не только среди молодежи. С приходом гласистов был положен предел полувековой монополии одной общественной идеологической тенденции на право определять идейно-эстетические принципы словацкой литературы. С начала XX в. словацкая литература имела возможность выбора не только своей идейной ориентации среди конфронтально противоположных идеологических центров притяжения, но и среди разновидностей—вернее, оттенков — реалистического метода отражения действительности. К тому же теперь существовало уже достаточно изданий для того, чтобы обслуживать даже различные литературные группировки — беспрецедентное явление в Словакии последних трех-четырех десятилетий XIX в.

Молодое поколение словацких писателей-реалистов в меньшей степени ощущало свое расхождение с предшественниками, особенно с такими, как Гвездослав и Кукучин. Ваянский и Шкультеты слишком недвусмысленно засвидетельствовали свои консервативные общественно-политические воззрения в публицистических и литературно-критических выступлениях. К первым словацким реалистам со всей основательностью можно отнести суждение Г. В. Плеханова о первых реалистах французской литературы: «Консервативный и отчасти даже реакционный образ мысли первых реалистов не помешал им хорошо изучить окружающую их среду и создать очень ценные в художественном отношении вещи»[20]. Словацкие реалисты второго поколения и ориентировались прежде всего на художественное мастерство того же Ваянского.

Положение Кукучина в начавшейся к концу XIX в. дифференциации словацких литературных сил было непростым. Он сам принимал участие в выработке новых критериев реалистического метода вместе с товарищем по кружку «Детван» В. Шробаром. Впоследствии он признавался Й. Шкультеты, что, не соглашаясь с теперешней идейной направленностью журнала «Глас», он не находит в себе силы открыто полемизировать с ним, так как для него это «означало бы отказаться от идеалов своей юности»[21].

---

[20] *Г. В. Плеханов.* Литература и эстетика, т. I. М., 1958, стр. 156.
[21] *M. Kukučín.* Dielo, XXI. Bratislava, 1974, str. 146.

inslav

Пора его творческой зрелости связана с Прагой, с «Детваном», с атмосферой большого города. Кукучин и его сверстники из среды нового поколения словацкой интеллигенции уже тогда осознавали, как многим они обязаны большому городу, с его оживленной культурной и общественной жизнью, его интеллектуальной средой, его театрами, общением с творческой интеллигенцией на выставках, в редакциях журналов, в многочисленных артистических кафе и клубах, возможностью близко наблюдать жизнь самых различных социальных слоев, иметь перед глазами широкую социально-психологическую панораму.

Весьма любопытно свидетельство о круге чтения членов кружка «Детван», которое мы находим в его протоколах[22]. При участии Кукучина (а в 1885—1893 гг. он занимал самое видное положение в литературной секции кружка) здесь обсуждались произведения Л. Толстого («Крейцерова соната», а роману «Война и мир» было посвящено несколько заседаний), Достоевского («Идиот»), Тургенева («Степной король Лир», «Дым»), Герцена («Кто виноват?»), Золя («Тереза Ракен»), Ибсена («Нора»), Островского («Лес» — в связи с постановкой его на сцене пражского Национального театра) и других, наряду с произведениями современных отечественных и чешских писателей. Протоколы, при всем лаконизме записей, позволяют получить некоторое представление и о том, как шло развитие художественных вкусов словацкой литературной молодежи, о возраставших требованиях психологической достоверности в характеристике персонажей, об осознанном стремлении видеть в литературном персонаже не двигающийся и говорящий манекен, а характер и индивидуальность.

Одна из наиболее обширных протокольных записей посвящена обсуждению романа Герцена «Кто виноват?» Главный реферат о нем принадлежал Урсини, который явно не понял роман, оценил его как прозападный («с немецкой точки зрения») и осудил обличение русской действительности, а название романа целиком адресовал любовной истории Бельтова. В противовес ему Кукучин обнаружил глубокое понимание основной идеи произве-

---

[22] См.: Krátky nástin dejin spolku Detvan.— В кн.: *M. Kukučín.* Dielo. XX. Bratislava, 1971, str. 509—551.

inslav

дения и его героя. «Бельтов — центральный персонаж, он представлен как личность весьма симпатичная, и писатель, наделив его прекрасными качествами, внушает симпатии к нему... Бельтов — одаренный и хороший человек, и все-таки он ничего не может добиться: кто в этом виноват? Писатель показывает, что эта страна, эти условия, в которых живет Бельтов, не позволяют ему привиться здесь. Писатель свидетельствует, что в России человек типа Бельтова не может найти почву для реализации своих возможностей. Следовательно, вопрос «кто виноват»? относится не к любовной истории, а к социальным отношениям» [23].

Предметом обсуждения были не только детали, но и общая проблематика — идейный смысл, принципы реалистического произведения. Так, в январе 1891 г. Кукучин сделал сообщение о новой работе видного чешского теоретика искусствоведения и эстетики О. Гостинского «О реализме в искусстве» и поддержал основные ее положения. «Реализм не ставит стены между прекрасным и отвратительным, хорошим и дурным,— говорил Кукучин,— а оставляет все в том перемешанном виде, как это происходит в действительности. Толстой, Тургенев, Достоевский — разве они стоят спиной к прекрасному, хорошему и возвышенному?»

Особенно сочувственно расценил Кукучин мысль о равноправном положении «реалистической» и «идеальной» литературы: «оба направления, идеальное и реальное, имеют право на существование, и единственное, за что мы можем упрекать писателя, это за односторонность» [24].

Таким образом, было бы неверно приписывать гласистам всю заслугу переориентации словацкой литературы в сторону последовательно реалистического отражения действительности. Значение «Гласа» заключалось главным образом в том, что он *сформулировал социально-философское обоснование* тем новым явлениям в литературе, которые заявили о себе уже с середины 90-х годов. Литературная практика, самостоятельно опережая постулаты «Гласа», не только целеустремленно расширяла проблемно-тематические горизонты творчества, но

---

[23] *M. Kukučín.* Dielo. XX, str. 524—525.
[24] Ibid., str. 541.

inslav

и вырабатывала в русле реализма адекватные ему средства художественной типизации действительности (на эту сферу гласисты вообще не обращали внимания).

Стадиальный рубеж в развитии словацкого реализма справедливо связывают с творческой зрелостью нового поколения писателей — Тимравы, Чаяка, Есенского, Тайовского, Краско. Но развитие литературы на этом этапе реализма было процессом непрерывным, накопление в ней новых качеств шло более или менее исподволь. И тем не менее даже современная критика рассмотрела принципиальное отличие творчества писателей начала XX в. от предшественников, хотя и не дала ему четкого определения с точки зрения сдвигов внутри художественного метода.

Это отличие — исходное, «толчковое», от которого ведут начало все прочие новаторские качества реализма второго этапа,— заключается прежде всего в том, что существенно изменился угол зрения, под которым литература осваивала современную действительность. Первые реалисты ставили своей задачей познание и правдивое воспроизведение жизни народа, как *нации,* и этот национальный, по преимуществу, аспект ви́дения современности обусловил и проблематику, и отбор жизненного материала, и приемы типизации. В общественной среде и в каждом персонаже — его образе жизни, обстановке, поведении, способе мышления и чувствования, в речи — более или менее ощутимо доминировало национальное начало.

На пути исследования народа-нации посредством высвечивания типов и типажей внимание художников прежде всего фиксировалось на исторически устойчивых признаках. Они уже открыли в народе различные социальные группы. Однако даже Кукучин, одним из первых отразивший глубокие социальные перемены в жизни деревни, в ее нравственной атмосфере, по существу отводил этим переменам роль фона, который бросал на его персонажей лишь подвижные, скоропреходящие тени. И только окунувшись в стихию большого города, писатель чутьем истинного реалиста угадал, что здесь жизнью людей управляют особые жестокие и ничем не сдерживаемые законы. В цикле пражских рассказов 90-х годов и затем в романе «Дом на обрыве» (1904) он исследовал сущность современных социальных проблем изнутри, в

inslav

судьбах людей, изобразил характеры своих персонажей и их окружение в развитии, в движении.

Реалисты второго этапа, продолжая углубленное осмысление действительности, закономерно приходят к выводу, что литература должна быть главным образом инструментом познания человека, его духовной жизни — на различных социальных уровнях, в разнообразных проявлениях. Это своеобразное «разукрупнение» предмета исследования отразилось в жанровой структуре словацкого реализма. В прозе у писателей второго поколения главенствующим жанром становится рассказ, нередко очеркового типа, — этюд, зарисовка с натуры (Тимрава, Есенский, Тайовский, проза Словацкой Модерны). В поэзии — короткое стихотворение, лирическая миниатюра (Есенский, Краско, Галл, Рой). От национально-патриотических идеалов писатели все более принципиально переходят к широкой шкале общечеловеческих морально-нравственных ценностей и ко все более резкой социально-критической заостренности своего анализа человека и его микросреды.

Идейный преемник «Гласа», журнал «Пру́ды» («Течения», издавался с 1909 г.) имел дело уже со сложившейся, зрелой реалистической литературой Словакии. Если литературная критика «Гласа» «обращала свое главное внимание на истолкование социальных и этических результатов, которые можно было извлечь из разбираемых произведений» (слова Ф. Вотрубы), то в новом журнале побеждает стремление рассматривать литературные явления в органическом единстве их смысловой и художественной специфики. В журнале существовала постоянная рубрика «Обзор литературы и искусства», где разбирались наиболее примечательные явления литературно-художественной жизни, относительно много места отводилось рецензиям и даже историко-литературным статьям. Критический отдел «Пру́дов» был представлен именами Ф. Вотрубы, П. Буйнака и Нересницкого, но самым значительным и авторитетным среди них был, несомненно, Франтишек Вотруба (1880—1953).

В статьях Буйнака и Нересницкого недостаточная четкость мировоззрения (гласистского по происхождению) и субъективизм в трактовке тех или иных художественных явлений отечественной и западноевропейской литературы зачастую давали себя знать в путаных, внутрен-

inslav

не противоречивых рассуждениях и формулировках. Напротив, литературный анализ и теоретические положения Вотрубы, последовательно опиравшегося на передовую эстетику русских революционных демократов, отличаются строгой научной выверенностью критериев, и, случалось, он в форме скрытой полемики уточнял и корректировал те или иные двусмысленные положения своих собратьев по перу.

Литературно-критическая деятельность Ф. Вотрубы с конца первого десятилетия XX в. утверждала подлинно реалистические приемы анализа и оценки литературных явлений, завершая длительный процесс освоения реалистического метода в словацкой художественной критике и открывая новую главу в ее истории.

inslav

Г. Я. Ильина

ХОРВАТСКИЙ РОМАН КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Во второй половине 90-х годов XIX в. в хорватской литературе проявились тенденции, отличные от предшествующего ее развития. В научной литературе они получили обобщенное название «хорватского модерна». Раньше всего эти тенденции сказались в публицистических и литературно-критических выступлениях и в поэзии. В прозе поначалу видимых изменений как будто не происходило. По свидетельству хорватского исследователя И. Хергешича, в конце XIX — начале XX в. появляются многочисленные романы реалистической традиции, так что «ни застоя, ни стремительного разрыва с прошлым не ощущалось вовсе» [1]. К тому же на рубеже веков продолжали активно творить писатели-реалисты, сформировавшиеся в 80-е и первой половине 90-х годов. Это — В. Новак, К. Ш. Джальский, Й. Козарац, Я. Лесковар. Между тем, наряду с реалистическим направлением возникают течения нереалистические, подчас откровенно противопоставляющие себя реализму. Картина литературного развития явно усложняется.

Расширяя сферу действия нереалистических тенденций на весь период с 1895 по 1914 г. и концентрируя внимание только на их развитии, хорватские исследователи (М. Шицел, И. Хергешич, В. Павлетич) выводят реалистов старшего поколения (вне зависимости от хронологических границ их творчества и его значимости) из

[1] Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965, str. 149.

inslav

литературной жизни рубежа XIX и XX в.[2]. Творчество Джальского, Й. Козарца, Драженовича и других реалистов, по их мнению, укладывается в рамки реалистической стилевой формации и поэтому целиком рассматривается ими в период 80-х — середины 90-х годов, который так и называется «периодом реализма». Эти исследователи считают, что, выполнив свою историческую роль (иногда говорится, что и недовыполнив ее в силу краткости существования этого направления в хорватской литературе), этот художественный метод себя изживал и поэтому не играл значительной роли в последующем литературном развитии. Эта роль, по их мнению, принадлежала разноречивым явлениям хорватского модерна.

Чтобы ответить на вопрос, справедливо ли это мнение, нам кажется важным проследить внутренние изменения, протекавшие в реалистическом искусстве на переломе веков, выяснить главные направления этих изменений. Не менее важной представляется также проблема соотношения имманентного развития реализма как «самодвижущейся, самокритикующей системы», общий закон которой — «соответствие между «масштабами», свойственными самой объективной реальности, и вторичными масштабами творчески созидаемой поэтом на основе ее отражения поэтической картины мира»[3], с внешними влияниями, проистекающими при взаимодействии реализма с другими течениями и художественными тенденциями, столь активно заявившими о себе в конце XIX — начале XX в.

Можно ли кризис отдельных форм реализма распространять на метод в целом? Может ли реализм интегрировать изобразительные приемы из других методов? Где тогда проходит граница сочетаемости и где заимствования ведут к необратимым последствиям — разрушению метода? Каково соотношение реалистических и нереалистических тенденций в прозе того времени, каков их удельный вес в поступательном развитии литературы? Весь этот комплекс вопросов встает перед исследователем, задавшимся целью проследить направление литературного процесса и выявить те движущие силы, которые определяли его дальнейшую историю, вплоть до

[2] Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965; *M. Šicel.* Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb, 1966.

[3] *Г. М. Фридлендер.* Поэтика русского реализма. Л., 1971, стр. 212.

inslav

наших дней. Жанр романа и его эволюция в рассматриваемый период, нам кажется, дают для решения этих вопросов интересный материал, не учитывать который в характеристике прозы этого времени и периода в целом просто невозможно.

К тому же, если жанр романа, например, в сербской и болгарской литературах лишь утверждал себя в эти годы, то в хорватской литературе он имел прочные традиции, причем традиции реалистические.

Цель статьи заключалась не в том, чтобы воссоздать панораму хорватского романа данного времени, рассмотреть все его варианты. Ее задача — выделить основные линии в его развитии, охарактеризовать те изменения общеэстетического плана, которые повлекли за собой качественные сдвиги в структуре этого жанра. И, кроме того, определить *соотношение* разных *художественных тенденций,* сосуществующих и противоборствующих в романе, их художественную результативность и, следовательно, их роль в последующем развитии хорватской прозы [4].

Все исследователи хорватской литературы сходятся на том, что процесс изменения затрагивает литературу и в предшествующий модерну период. Натурализм приходит в Хорватию с Е. Кумичечем в 80-е годы, в рассказах И. Войновича этого же периода отмечаются импрессионистские тенденции. Но литературу захватывают и более глубокие перемены, общественная проблематика все более тесно увязывается с проникновением в психологию героев, их личный мир.

Еще в 80-е годы основы социально-психологического романа заложил К. Ш. Джальский. В 90-е годы эта тенденция получает все большее распространение и, что важно отметить, дифференцируется само функциональное использование психологического анализа.

Расхождения начинаются в объяснении этих явлений. Так, видный хорватский литературовед А. Барац, отмечая эти изменения в творчестве В. Новака, никем не оспариваемого реалиста, видит их в сближении писателя с модерном и, соответственно, в отходе от реализма.

[4] В данной статье не рассматривается жанр исторического романа, имеющего свою специфику развития в хорватской литературе, обусловленную национально зависимым положением Хорватии в это время.

inslav

В целом же этот процесс, начавшийся еще в период реализма, по его мнению, как, впрочем, и мнению названных выше хорватских исследователей, вел к разрушению реализма как целостной художественной системы.

Творчество В. Новака, писателя «наиболее типичного из всех реалистов Хорватии»[5], и Я. Лесковара, общепризнанного хорватскими учеными «разрушителя классических реалистических форм»[6], нам представляется наиболее интересным для выяснения направленности внутреннего движения в реализме и его результатов в рассматриваемый нами период. Творчество этих двух писателей, по нашему мнению, наиболее рельефно выражало две ведущие линии в хорватской реалистической прозе рубежа XIX и XX вв. — социально-психологическую с сильной эпической основой и лиро-психологическую.

Благодаря широте общественного кругозора, истинному демократизму и гуманизму. В. Новаку удалось занять особое место в хорватской литературе. Среди прозаиков (наряду с поэтом С. С. Краньчевичем) он стал первым художником рабочего класса, инстинктивно почувствовавшим в социалистическом учении решение социальных проблем. От мелкобуржуазного восприятия социалистов как бездельников, не желающих трудиться («Матер Адам»), он пришел к пониманию их бескорыстного стремления помочь обездоленным изменить свое положение («В грязь», 1901; «На свету», 1903).

Влияние социалистических идей сказалось не только в обращении писателя к жизни рабочих, их конфликтам с предпринимателями, что само по себе уже немало и — главное — было новым для хорватской литературы. Оно выразилось в еще более обострившемся у Новака чувстве социального неприятия буржуазного мира, его морали угнетения и насилия[7].

В последние годы жизни Новака, в начале XX в., главными в его творчестве стали два больших тематических пласта — будни голодного люда, пробуждение в умах забитых и униженных людей чувства осознанного проте-

---

[5] *M. Sicel.* Ibid., str. 95.

[6] Ibid., str. 104—106.

[7] Нам кажется интересной мысль Бараца о том, что в этом смысле Новак стал предтечей одного из крупнейших писателей славянского юга Ивана Цанкара. (*A. Barac.* Rasprave i kritike. Beograd, str. 250).

inslav

ста (рассказы «Яница», 1901; «В грязь», «В трущобах большого города», 1905) и трагическая судьба таланта в мещанской мелкобуржуазной среде (роман «Два мира», 1901), драма человека, потерявшего связи с родной средой (роман «Тито Дорчич», 1906). Если первый круг тем, представленный в новеллистике Новака, будет продолжен в рассказе начала века только писателями, близкими социал-демократическому движению (Н. Вукоевичем и молодым А. Цесарцем), и лишь в 20-е годы получит свое подлинное художественное решение, то второй круг тем, и ранее очень важный, тесно связанный с положением интеллигенции в капитализирующемся, но очень отсталом полуфеодальном и национально зависимом обществе, теперь станет одним из центральных для хорватской прозы 1900-х и 1910-х гг. Эти темы будут разрабатываться в разных жанрах писателями различной идейной и эстетической ориентации и, естественно, находить индивидуально отличное освещение.

Само тематическое движение в творчестве Новака, смещение центра тяжести на темы, выдвигаемые новыми общественными условиями, говорили о гражданской чуткости писателя. Страшный режим куэновского деспотизма начинал давать трещины. В 1895 г., накануне приезда в Загреб Франца-Иосифа, гимназисты и студенты публично сожгли венгерский флаг, выразив в этом акте накапливавшееся годами негодование. В момент, когда казалось, будто режим насилия и национального угнетения может праздновать окончательную победу и наступило время полного политического произвола и раболепного послушания (кстати, куэновский режим был блестяще запечатлен хорватскими реалистами старшего поколения: А. Ковачичем — «В регистратуре», 1888; «Адвокат», 1882; Джальским — «В ночи», 1887), выявилась вся иллюзорность этого спокойствия. Демонстрации студентов и сожжение венгерского флага говорили о выдвижении на политическую и культурную арену новых сил. И хотя с этим выступлением учащихся правительство быстро и жестоко расправилось, оно было предвестником бурных общественных потрясений начала XX в., связанных с активизацией и вовлечением в политическую борьбу широких народных масс. Стихийное народное движение (1903, 1904, 1905 и 1906 годы) за национальное освобождение, охватившее все хорватские области, приняло

inslav

такой размах, что власти срочно ввели сюда войска из других районов империи. Австро-Венгерское правительство вынуждено было отозвать из Хорватии бана Куэна Хедервари, дать туманные обещания восстановить законность и ввести «честное» управление. Однако очень скоро обнаружилась лживость этих обещаний, и народное возмущение вспыхнуло с новой силой, перерастая в отдельных районах в движение социальное.

В этой наэлектризованной атмосфере во всех землях империи, в том числе и Хорватии, огромный отклик получила русская буржуазно-демократическая революция 1905 года. III съезд социал-демократической партии Хорватии выразил поддержку «славной революционной борьбе русского пролетариата» и уверенность, что «победа русской революции явится предвестником свободы всех угнетенных и бесправных»[8].

Пожалуй, после эпохи иллиризма в хорватской истории культуры не было периода, который бы отличала такая синхронность отдельных сторон политической и социальной жизни, с одной стороны, и культуры — с другой. Правда, взаимосвязь их была сложной и отнюдь не прямолинейной и принимала подчас весьма опосредованные формы. Не случайно это бурное время породило и столь противоречивые художественные явления. Однако влияние его несомненно. Оно сказалось в углубляющейся критике общественного устройства, все более целостной и бескомпромиссной, в освоении новых тематических пластов и наиболее существенных проблем.

Отличавшее Новака умение видеть новые общественные силы, заметить существенные сдвиги в социальной психологии вело его к поискам средств их художественного постижения и реалистического изображения. При этом он, как и большинство реалистов старшего поколения, стремился к созданию синтетической картины, подчиняя этой задаче все компоненты возводимого им здания. Эпическая тенденция остается в его произведениях превалирующей и при разработке тех тем, где проблемы индивидуального бытия и индивидуального сознания выдвигаются на первый план. Как очень хорошо подметил Барац, В. Новак, который отдал дань фактографическому описательству, любил занимательную фабулу,

---

[8] «История Югославии», т. 1. М., 1963, стр. 553.

inslav

«развился в художника, который выдвинул на первый план откровенное, неподдельное психологическое переживание»[9].

«Тито Дорчич» — последний роман Венцеслава Новака. Писателя волнует мысль о том, почему интеллигенция, рекрутируемая из народа (а этот процесс особенно усилился в 90-е годы XIX в.), теряет с ним связи, оказывается неспособной служить его интересам. Опираясь на теорию наследственности, он видит корень зла в невозможности за исторически короткий промежуток времени — жизнь одного поколения — перешагнуть через века культуры, преодолеть «зов рода».

Тито Дорчич — сын потомственных рыбаков, такой же, даже более талантливый, рыбак. Вырванный волей родителей из родной стихии, он оказывается бездарным судьей. И дело не только в личных качествах и способностях Тито. Неразвитость интеллектуального начала, по мнению писателя, не может быть восполнена памятью, образованием, способностью к приспособлению. Лишь гениальным одиночкам, выходцам из низших слоев, думает он, удается преодолеть разрыв в культуре и занять свое место в ином общественном слое. Тито Дорчич не принадлежал к этим гениальным одиночкам. Хотя исходные положения Новака и были данью натуралистическим представлениям, им была раскрыта трагедия человека, оказавшегося между двумя общественными слоями. Здоровый духом и телом мальчик, в силу определенных общественных обстоятельств, превращается в хитрого приспособленца, жестокого и расчетливого карьериста. Все, на что он оказывается способен, это стать «образованным лакеем». Память помогла ему окончить гимназию, сдать экзамены на юридическом факультете, но она не помогла ему стать хорошим юристом. В то же время, залетев волей «обстоятельств» (тут и научный интерес учителя к детям из низших сословий, и взятки, и прислужничество) в высшие слои чиновничьего мира, он уже не может вернуться в занятию предков, хотя оно манит его всю жизнь. Его равнодушие и бессердечие «проистекали от тщеславия и эгоизма мелкого человека, который чувствовал себя несоответствующим тому месту,

---

[9] *A. Barac.* Ibid., str. 239.

inslav

на которое его занес случай»[10]. Фиаско в женитьбе, фиаско на службе (он приговаривает к смерти неповинного человека) и — как следствие этого несоответствия между личными возможностями и предъявляемыми к нему окружающими требованиями — алкоголизм, сумасшествие, самоубийство.

Перед нами, казалось бы, традиционный роман-биография, прослеживающий путь героя от рождения до смерти. И одновременно это уже не совсем традиционный вид романа такого типа. События в нем, особенно в первой части произведения, исполняют подчиненную роль в раскрытии эволюции характера Тито. В центре второй части — жизнь помутившегося сознания, крах человеческой личности, но при этом анализ и объяснение причин трагического исхода человеческой жизни даются с позиций строго, даже подчеркнуто, объективных. Социально-эпический и психологический момент у Новака, дополняя друг друга (хотя, надо сказать, иногда они существуют и параллельно), создают новое жанровое образование — социально-психологический роман общественного звучания.

Красочно, с любовью живописует Новак будни рыбаков, их труд и праздники, не упрощая взаимоотношения между ними. Он использует один из традиционных реалистических приемов характеристики устоявшегося мира — тщательное описание быта, окружающих вещей как его неотъемлемой составляющей. Не случайно, оторвавшись от родного очага и своего социального круга, Тито теряет не только «лицо», он оказывается и вне «вещного» мира. Мы не знаем, как он одет, как выглядит его жилище. Если сам процесс рыбной ловли, рыболовные снасти, обстановку старого дома Дорчичей Новак описывает подробно, с живописными деталями, то, обращаясь к юридической деятельности своего героя, он как бы ставит его в другое измерение. Этот мир лишен основы, лишен прочности. Он лишен «вещности». Патриархальный мир не выступает у писателя как некий экзотический фон истории героя, он как лейтмотив сопровождает Тито на его жизненном пути, оттеняя настоящее. Воссоздание двух пластов — отстоявшегося веками мира патриархальных представлений и действительности, их

[10] *V. Novak.* Djela. Zagreb, 1964, knj. II, str. 296.

inslav

столкновение, проверка поведения героя и прошлым и настоящим — несомненное достижение Новака-реалиста. Оно расширило возможности социально-психологического анализа не только самого писателя, но и стало завоеванием всей хорватской прозы.

М. Шицел видит основную особенность в развитии реализма рубежа веков в том, что «вместо ранее присущей ему ангажированности в широких общественных вопросах» в нем проступает стремление замкнуться в узкий круг интересов, углубиться в психологию личности[11].

Эта тенденция очевидна. Между тем она не только не была единственной, но и отнюдь не всегда возникала в противовес анализу социальному, так же как узость интересов не находилась в прямой зависимости от углубления в психологию личности. Свести развитие реалистического направления к выделенной хорватским ученым линии можно лишь в том случае, если не принимать во внимание эволюцию таких писателей, как, скажем, прозаик В. Новак и поэт С. С. Краньчевич, не замечать дальнейшего расширения и углубления социально-психологической линии в реализме. Эти писатели не стояли в литературе начала XX в. особняком. Именно им удалось с наибольшей силой и с самых прогрессивных для того времени позиций передать напряжение своей эпохи, атмосферу надвигающихся социальных битв, увидеть роль угнетенных в предстоящей борьбе (у Новака это полнее отразилось в его рассказах 1905 г.). К этим двум хорватским художникам могут быть отнесены слова Максима Горького, по мнению которого литературу XX в. отличало «страстное стремление к решению задач социального бытия».

Янко Лесковар (1861—1949) — писатель иного творческого склада. Написал он очень немного. Первый рассказ «Мысль о вечности» появился в начале 90-х годов, а после 1905 г. не вышло уже ни одного нового произведения Лесковара. «Молодые» не случайно увидели в нем своего предшественника. Именно Лесковар первым из хорватских писателей психологию героев, их сознание и «подробности чувств» сделал основой своего художественного исследования. Хотя социальные связи в его

[11] *M. Sicel.* Ibid., str. 118.

inslav

произведениях несколько ослаблены, они присутствуют и определяют глубинные причины поведения персонажей. Очень хорошо подметил эту особенность И. Франгеш: «Лесковара не назовешь социальным писателем, но в социальности ему не сможет отказать никто» [12]. У Лесковара иной, чем у Новака, уровень этих связей. Они не на переднем плане, а спрятаны вглубь и дают о себе знать отдельной деталью, лишь изредка проявляясь в полную меру.

В центре романа Лесковара «Разоренные усадьбы» (1896) — любовь дочери обедневшего помещика к образованному выходцу из крестьянской среды. Казалось бы, ничто не мешает влюбленным: Павел Пе́трович отказывается от богатой невесты и единственное препятствие на пути соединения с Людмилой устранено. Отец Людмилы Бо́ркович разорен — значит и социальная причина теряет остроту. Однако невозможным оказывается преодоление психологического барьера. Старый аристократ не может представить себе брака своей единственной дочери с сыном крестьянина. Случайно услышанная отцом и дочерью грубая ссора родителей Павла обращает их обоих в бегство. Слабость и нерешительность жениха во многом объясняются также тем, что он не может освободиться от ощущения социального неравенства между ним и Людмилой.

Как мы видим, хотя писателя и занимает конфликт психологического плана, социальные корни его очевидны. В новеллах Лесковара («Осенние цветы», 1897) видимая связь психологического и объективного уровней жизни ослабляется, первый все более обособляется. Внимание художника привлекают проявления характера неустойчивого, нерешительного, проявления, подчас, логически немотивированные. Смерть жены и двух детей довлеет над героем рассказа «Осенние цветы». Она — причина его отрешенности и замкнутости. Страх перед властью над ним дорогих ему умерших, властью, не лишенной, кстати, фатальности, еще более усугубляет нерешительность его характера. Встретив полюбившую его девушку, он отказывается от брака с ней, просто-напросто сбежав с последнего свидания. Знакомая тургеневская ситуация на хорватской почве.

---

[12] *Turić, Leskovar, Draženović.* Djela. Zagreb, 1953, str. 250.

inslav

В новеллистике Лесковара больше, чем в романах, чувствуется и мозаическая импрессионистичность. В то же время, хотя у Лесковара и начинает превалировать один из компонентов, это не приводит к деформации общей картины. При сосредоточении на исследовании одного жизненного пласта, говоря словами Л. Толстого,—«подробностей чувств»,—поэтическое воссоздание и объективных и субъективных форм действительности остается для писателя важнейшим принципом. Теперь это взгляд изнутри, но он опирается на субъективное, а не субъективистское отношение к окружающему миру, который не перестает существовать в произведении и в его объективных формах.

Вместе с тем нельзя упускать из виду того, что Лесковар был писателем достаточно узкого круга тем, проблем и героев. Преимущественно это была провинциальная мелкодворянская и чиновничья среда. Однако узость тем и проблематики отнюдь не была следствием вырождения, деформации реалистического метода как такового. Она определялась жизненным опытом провинциального учителя, не пытавшегося изображать те области общественной и личной жизни человека, которые были ему неведомы, не задававшегося целью дать панораму окружающей действительности. Но если мы можем говорить о каких-то потерях в творчестве Лесковара, то одновременно не можем не увидеть того, что этот писатель вносит свою лепту в повышение общего художественного уровня хорватского реализма. Он остается реалистом и объективно решает часть вставшей перед литературой задачи: раздвигает границы изображения, переносит акцент с социального анализа общества в лице его представителя на анализ мира индивида в его отношении к обществу. Первую часть этой задачи в большей мере выполнили Новак, Й. Козарац, Джальский, решение второй — во многом связано с Лесковаром. Это не означает, что другие писатели не внесли своего вклада в повышение уровня психологического анализа. Немало в этом отношении сделали тот же Новак и особенно Джальский. Но в данном случае важно выделить писателя, с именем которого связывается наиболее последовательное в реалистической литературе проведение этого принципа. Хорватский ученый М. Шицел прав, говоря, что Лесковар был «одним из первых отрицателей клас-

inslav

сического построения реалистической прозы»[13] (Имеется в виду тип хорватской реалистической прозы, сложившийся в 80-е — первой половине 90-х годов XIX в.). Но он не прав, видя в новаторстве Лесковара отступление от реалистического метода вообще. Вот почему так настойчиво у него звучит мысль о приближении Лесковара к модерну, что для ученого равнозначно отходу от принципов реализма, сводимых им[14], и не только им, лишь к его эпическим формам[15].

Прикрепленность реализма лишь к одному его типу, сложившемуся в хорватской литературе в предшествующий период, с определяющей его сильной эпической тенденцией, по сути отрицает всякую возможность его саморазвития. Между тем художественная практика показывает, что развитие это совершается. Оно объясняется не только освоением новых сфер деятельности человека, открытием новых аспектов в общественных и личных взаимоотношениях людей, но и овладением соответствующими изобразительными средствами. Здесь, думается, будет уместным привести очень важное для нашей темы мнение Д. С. Лихачева о реализме как самодвижущемся направлении. Поскольку цель реалистического направления — «диалектическое приближение изображения к изображаемому», «соответствие действительности»—остается неизменной, то постоянное самообновление, отказ от устаревших форм, отдельных видов реализма, стилевых манер и приемов — внутренний закон этого направления. Поэтому, если «во всяком ином литературном направлении канон в известной мере законен, то в реализме канон — враг»[16].

В то же время развитие этого направления, складывающегося из нитей индивидуального творчества, не всегда было равномерным. Отдельные задачи в данный конкретный момент могли определять его движение в целом, подчас придавая ему односторонний характер. Так, по-нашему мнению, произошло с хорватским реа-

---

[13] *M. Šicel.* Ibid., str. 104.
[14] Ibid.
[15] Та же мысль отчетливо выражена и С. Корачем в его исследовании «Двадцать лет хорватского романа» (RAD Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1963, knj. 333, str. 373).
[16] *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, стр. 160, 165, 166, 168.

inslav

лизмом на рубеже XIX и XX веков. Создав социально психологическую линию, реалистическая проза пошла по пути глубинного проникновения в мир психологии личности, что привело к выделению в ней психологической тенденции, которая приобретает относительно самостоятельное значение. В этом даже временно однобоком развитии литературы таилась большая опасность, опасность абсолютизации одной ветви, одного вида. Хорватская литература не избежала этой опасности.

После событий 1895 года часть молодых людей, исключенная из учебных заведений Хорватии, уезжает продолжать образование в Прагу и Вену, где они основывают свои издания «Хрватска мисао» (1898) и «Младост» (1897). Если пражская группа попадает под большое влияние «масариковцев», то влияние модернистских течений и эстетических теорий явно ощутимо в статьях «венцев».

В то же время внутри страны формируется несколько групп молодых литераторов (М. Марьянович, М. Нехаев), которые были более связаны с жизнью страны. По своим эстетическим взглядам они были ближе пражской группе. Так возникло движение, получившее название «хорватского модерна», движение ни в политическом, ни в эстетическом отношении не обладавшее концептуальным единством. Представителей этого движения объединяла, и то лишь в первые годы, резко отрицательная позиция в оценке общественной и литературной ситуации, ощущение необходимости перемен, недовольство художественным уровнем отечественной литературы, замкнутостью ее развития, отсталостью культурной жизни. Молодежь сумела почувствовать главные веяния, подхватить начатое предшественниками и громко выразить свое недовольство. Но при этом надо иметь в виду, что деление на «старых» и «молодых» было весьма условно, так как многие реалисты старшего поколения, в частности С. С. Краньчевич, Я. Лесковар, К. Ш. Джальский, поддержали «молодых» в их стремлении обновить искусство и не только искусство, но и саму культурную атмосферу в Хорватии. Краньчевич широко раскрыл редактируемый им журнал писателям модерна — А. Г. Матошу, Д. Домьяничу, В. Видричу, М. Беговичу, В. Назору. Поэтому под «старыми» понимались не просто представители предшествующего периода, а лишь кле-

inslav

рикальная и консервативная их часть, такие писатели, как Ф. Маркович, И. Хранилович, А. Тресич-Павичич, которые были особенно активны в своем противостоянии «молодым».

Сами «молодые» по-разному относились к реалистическому искусству и демонстрировали поразительное разнообразие мнений, вплоть до диаметрально противоположных по кардинальным вопросам назначения искусства и его роли в общественной жизни, по проблемам художественного метода.

М. Шарич в статье «Хорватская литература» («Хрватска мисао», №№ 5, 6, 7 за 1897 г.) сетует на то, что в отечественной литературе превалируют произведения об аристократии, общественном слое, которого уже, по сути, нет в Хорватии (он имеет ввиду Джальского и Лескована). Поддерживая направленность творчества Краньчевича, Новака и Й. Козарца, он так определяет задачи литературы: «Нельзя ограничиваться фактами, необходимо проникнуть в душу и показать, что происходит в ней, как в ней отражаются силы, творимые фактами. Роман, таким образом изображающий общественную жизнь, создает картину жизни общества, а одновременно и психологию этого общества, т. е. что из чего проистекает...» Шарич заключает свое рассуждение, опираясь на Добролюбова и Белинского: «Литература должна глубже понять свою задачу. Место праздного патриотизма займет народность, которая неизбежно приводит к демократизму и реализму» [17].

То же недовольство равнодушием, царящим в обществе,— «Великие, звонкие слова о народной борьбе все еще произносятся, но сознания народного как не бывало» — было свойственно и М. Дежману Иванову. Он еще не отрицал реализм как традицию («Реализм... научил нас смотреть на мир, и что еще важнее, он заложил фундамент подлинной художественной техники»), но отталкивался от него, как течения, якобы неспособного изобразить явления неординарные. Отсюда и задачу современного искусства Иванов видит в «синтезе идеализма и реализма» («Наши стремления» — «Хрватски салон», 1898) [18].

---

[17] *M. Sicel.* Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972, str. 163, 174.

[18] Ibid., str. 175, 176—177.

inslav

Бранимир Ливадич, ставший главой теории «чистого» искусства в Хорватии этих лет, пошел дальше. Он не приемлет реализма. Поддерживая стремление некоторых писателей ввести в художественную литературу изображение всех сторон бытия, он практически сводит богатство проявлений человеческой натуры лишь к выражению свойственных человеку низменных порывов, понимая человеческую душу «как мистерию всего сущего» («За свободу творчества» — «Живот», 1900) [19].

Первые годы модерна прошли преимущественно в литературно-критических боях, скрещивались копья между «молодыми» и «старыми», между самими «молодыми», то затихали, то с новой силой разгорались споры о назначении искусства, о духовном и общем кризисе хорватского общества и его культуры. Причем критическая сторона во всех случаях была сильнее позитивной. Подчас позитивная отсутствовала вовсе. Заслуга молодого поколения, как отмечал один из представителей модерна — Милан Марьянович — была в том, что они «начали бой, в котором скрестились идеи, вспыхнула энергия и, что самое главное, в результате которого общество пробудилось от летаргии с вопросом: «Что происходит и зачем?» [20].

Поэзия модерна гораздо раньше прозы достигла весьма ощутимых результатов и выдвинула крупные творческие имена — Д. Домьянич, В. Видрич, В. Назор, М. Бегович. Эти поэты немало сделали для повышения общей художественной культуры хорватской поэзии, хотя в ней нельзя не увидеть смещения акцентов с общественной, гражданской лирики на поэзию интимного характера.

Проза «молодых» до середины 900-х годов справедливо критиковалась современниками, в частности Марьяновичем, за мелкотемье и узость кругозора. Ее представители (Д. Иванов, Б. Ливадич, А. Мильчинович), пишет он, «отойдя от пространственного реалистического искусства, вертятся в замкнутом круге и создают мелкую, интимную, психоанализаторскую литературу, довольствуясь фрагментарностью, произведениями, которые почти никогда не являют собой завершенного целого». Развивая свою мысль, Марьянович делает очень важное наблюдение: в то время как Лесковар изображал неврастеничных

---

[19] *M. Šicel.* Ibid., str. 184, 186.
[20] Hrvatska književna kritika. Zagreb, 1950, knj. III, str. 23.

inslav

типов, теперь «сами эти типы в своем литературном труде захотели документально запечатлеть себя. Вместо внешнего мира приходит внутренний, внешнюю реальность заменяют нюансы душевных метаний, характерные для всех кризисных эпох» («Наша современная беллетристика», 1902) [21].

Представитель самого молодого и самого общественно активного крыла модерна Марьянович удивительно точно охарактеризовал заслугу этого движения в целом, в то же время увидев в нем отсутствие большой и цельной концепции. Практика прозы, во многом отличаясь от поэзии, шла где-то рядом, а иногда независимо от громких манифестов и программ. До середины 900-х годов наиболее активными в прозе (в отличие от поэзии) оставались реалисты старшего поколения — Новак, Й. Козарац, Джальский, Лесковар, или те, молодые, что продолжали их традиции (М. Шеноа, М. Марьянович, М. Мистра).

Более ощутимые результаты «молодая проза» дала во второй половине 900-х годов. (К этому времени умерли В. Новак и Й. Козарац, перестал писать Лесковар.) В литературе зазвучали имена Йосипа Косора, Милутина Цихлара Нехаева, Динко Шимуновича, Ивана Козарца, Франа Галовича. Это было действительно новое поколение талантливых прозаиков. Талант их развернулся тогда, когда, по сути, завершились бои «молодых» за свое литературное самоутверждение. Но бесспорно также и то, что каждый из них опирался на традиции предшественников — и реалистов, и модернистов,— каждый по-своему пытался освоить разные эстетические теории и определить свое отношение к разным художественным течениям, как отечественным, так и европейским. Это было время (вплоть до 1914 г.), когда в прозе наиболее характерными стали всевозможные переходные и смешанные формы.

В романе последнего десятилетия этого периода заметно несколько наиболее ощутимых тенденций, вступающих в сложные взаимоотношения между собой и с весьма сильной реалистической тенденцией,— самодовлеюще психологическая, натуралистическая, фольклорная и субъективистско-фантастическая.

---

[21] Ibid., str. 36.

inslav

Натуралистическая и фольклорная тенденции при сохранении прочной реалистической основы были преимущественно связаны с крестьянской проблематикой. Последняя представлена творчеством талантливого писателя Д. Шимуновича. Далматинская Загора получила яркость бытописателя, сумевшего запечатлеть тяжелые условия жизни в суровом крае, и вместе с тем поэта, романтически воспевшего сильный, здоровый народный характер. В его произведениях реальность выступает в едином сплаве с мечтой о времени, которого уже нет и не может быть, времени фольклорных героев, наделенных народной фантазией гармонией физической и духовной красоты. Поэтому такое место в рассказах Шимуновича занимает изображение народных обычаев, легенд, так часто в них жизнь и легенда незаметно переходят друг в друга. Рассказы Шимуновича — это апофеоз природы и естественного человека, противостоящих душной городской среде, олицетворяющей буржуазную цивилизацию.

Фольклорная тенденция не получила заметного развития в хорватском романе. Зато влияние натуралистической тенденции ощутимо в нем отчетливо. В хорватской литературе, как и в сербской или болгарской, натурализм не сложился в самостоятельное течение, как скажем, в словенской. Но появившись в ней со статьями и произведениями Е. Кумичича, он дает о себе знать у разных писателей. В частности, в том же романе Новака «Тито Дорчич».

В начале 900-х годов в произведениях, о которых не без основания столь резко высказался Марьянович, натуралистическая тенденция в сочетании с импрессионистской и символистской проявлялась в преимущественном внимании к эротической тематике в ее сугубо психобиологической трактовке (Д. Иванов, Б. Ливадич, А. Мильчинович). Иную функцию она начинает выполнять в произведениях И. Косора и И. Козарца — писателей, творчество которых в значительной мере опиралось на реалистическую тенденцию. Оба писателя — выходцы из крестьянской среды, и в творчестве своем они остались верны проблемам своего класса.

Атмосфера общественного подъема, особенно волна крестьянских бунтов, принимавших все более массовый характер, возникновение крестьянской партии (1904—

inslav

1905)[22], несомненно, самым непосредственным образом отразились на части литературы этого времени, заострив ее внимание на судьбе крестьянства. Как и в болгарской литературе, о которой П. Зарев писал, что в 90-е годы в ней происходит «подлинное открытие села» (творчество А. Страшимирова, Елина Пелина)[23], и в Хорватии в 900-е годы происходит аналогичный процесс. В первую очередь он связан с творчеством И. Косора, И. Козарца и частично Ф. Галовича.

В 1905 г. за собственный счет издает книгу рассказов «Обвинение» молодой писарь одной из загребских адвокатских контор Йосип Косор (1879—1961). Она выходит с посвящением Максиму Горькому. Через год — второй сборник «Темные голоса», затем — романы «Распад» (1906), «Рабочие» (1906), «Непутевый» («Čupalo», 1907) и прославившая его за пределами Хорватии драма «Пожар страсти» (1912), с успехом прошедшая на многих европейских сценах[24].

Посвящение Горькому не было случайным. По свидетельству хорватского исследователя Й. Бадалича, в первое десятилетие XX в. имя русского писателя было необычайно популярно. Много переводов его произведений появляется в журналах и газетах. В 1901 г. выходит «Фома Гордеев», в 1903 на сцене Загребского театра идут пьесы «На дне» и «Мещане», в 1906 — отдельным изданием выходят избранные рассказы. В предисловии к переводу «Фомы Гордеева» переводчик романа М. Шарич отмечает, что Горький, наряду с Толстым, самый читаемый писатель. Причину популярности Горького он видит в свободолюбии, в революционности его идей.

Можно смело сказать, что произведения Косора, как и само его обращение к писательскому ремеслу (Косор закончил только начальную школу и получил «образова-

---

[22] Во главе крестьянской партии стояли братья Радичи. Наиболее известный из них Степан Радич печатал свои статьи в изданиях «модерна» («Хрватска мисао»). В них он выступал поборником отражения в беллетристике подлинной крестьянской жизни, привлекая себе в союзники русскую литературу и прежде всего Л. Толстого. Он же, став с 1903 г. редактором журнала «Хрватска мисао», публикует в нем повесть Горького «Трое».

[23] *П. Зарев.* Панорама на българската литература. София, 1967, т. 1, стр. 61—63.

[24] Здесь не затрагиваются произведения Косора, написанные в период и после первой мировой войны.

inslav

ние» в адвокатских конторах и судах, где работал писарем) было «инспирировано» произведениями и личностью молодого Горького[25], что дало основание критикам называть его «хорватским Горьким». Параллель возникла из-за близости избранного Косором жизненного пласта — бродяги, скитальцы, крестьяне, мелкий чиновный люд — с тематикой аналогичных произведений Горького. Она подкреплялась и направленностью творчества Косора, присущим ему острым чувством социальной несправедливости, сочувствием к бедному люду, прекрасным знанием изображаемого материала. О несомненном влиянии Горького говорит само название первого сборника «Обвинение» и предпосланные ему в качестве эпиграфа горьковские слова из пьесы «На дне»: «Все — в человеке, все для человека!». Но уже современники, в частности Д. Прохаска, отметили существенное отличие Косора от Горького (кроме масштаба таланта и национальной специфичности конфликтов и героев). В произведениях Косора, при всей их антибуржуазной направленности (для хорватской литературы того времени, пожалуй, наиболее резкой и определенной), мы не увидим призыва к революционной борьбе, не увидим осознанного протеста пролетарского писателя.

Рассказы — наиболее сильная часть творчества Косора. В них реалистическое начало в сочетании с натуралистическим и одновременно (даже в одном произведении) с романтизацией чувства человеческого достоинства и личной свободы определяет характер художественного метода. Использование натуралистической поэтики в таком контексте не заключало разрушительного момента. При всем внимании к проблемам власти страстей, власти плоти, Косор обязательно подчеркивает социальную сторону в поведении человека. Айкуна, героиня рассказа «Преступление», убивает своего нелюбимого сына, рожденного от нелюбимого мужа, чтобы соединиться с избранником своего сердца. Но она убивает его и потому, что не может больше видеть мук голодного ребенка: «Я говорю и повторю это сто раз. Я убила не только Меху, но в нем и невыразимую боль и муку, голод и страшную неволю...»[26].

---

[25] В 1916 г. Косор поехал в Россию, чтобы встретиться с Горьким. Встреча состоялась в Петрограде.

[26] *J. Kosor, J. Kozarac.* Pripovijesti. Zagreb, 1964, str. 68—69.

inslav

Косор сознательно выбирает своих героев из «массы», он всегда внимателен к их социальной принадлежности, активно, иногда в прямой публицистической форме, выражает сочувствие своим свободолюбивым героям («Цыган») или обиженным и оскорбленным. «Нас армия, огромная армия» тех, что «плачут над самим собой, над своим униженным человеческим достоинством»[27],— говорит он от имени рассказчика в произведении «Уборщик» («Otpuhivac prašine»). Отсюда впечатление документальной точности и очерковости многих его рассказов, их социологичность.

Романы Косора слабее рассказов в силу их композиционной рыхлости, сознательной эскизности. Это, по сути, соединенные вместе отдельные фрагменты-рассказы. В этой эскизности, новеллистичности построения больших по объему произведений сказались черты личного дарования Косора. Но не только. Если та же особенность отмечается и у Ф. Галовича и у М. Нехаева, наиболее талантливых писателей этого времени, то в ней просматривается общая закономерность. Хорватский модерн культивировал новеллу, наиболее отвечавшую его художественной задаче,— изображению куска расчлененного мира без сознательного стремления создать синтетическую картину, и новелла достигла высокого художественного совершенства, особенно в творчестве А. Г. Матоша и Д. Шимуновича. Роман не мог не испытать воздействия более развитых малых прозаических форм. Оно сказалось в широком проникновении импрессионистских красок, особенно в обрисовке пейзажа или нюансов душевного состояния человека, в усилении лирической стихии. Заметно оно и в своеобразном новеллистическом построении романа, часто являющего собой или длинную новеллу, или связанный единым героем или мыслью цикл. Воздействие это сказалось и в отборе «кусков» жизни, установке на их относительную самостоятельность в произведении. Однако сразу надо оговориться, что в одном произведении редко можно встретить совокупность всех этих черт.

Роман Косора «Распад» привлек внимание читателей и критики. Продолжая тенденцию общественной направленности реалистической литературы, этот роман стал

---

[27] Ibid., str. 40.

inslav

необычным явлением для хорватской литературы того времени. В нем впервые так полно отражен был важнейший для жизни страны процесс разложения крестьянской задруги, смена общественного уклада деревни и, как следствие его,— разложение кодекса патриархальной морали. Как и во многих рассказах Косора, здесь изображается подлинная крестьянская жизнь без всякого флера фольклорной красочности и идеализации. В этом была новизна произведений Косора и их значение.

Вместе с тем в силу фрагментарности, несвязанности отдельных этюдов и отдельных персонажей в единое художественное образование, в романе более чем в рассказах проявляется натуралистическое начало, нарушается существовавшее в рассказах относительное равновесие разных художественных тенденций. На первое место выдвигаются «голос плоти» — голос неукротимых страстей, необъяснимость изначально присущего доброго или злого начала в человеке, что, бесспорно, затемняло социальную причину общественного явления. Подробно описанные ссоры членов задруги лишены глубины психологического проникновения в характеры персонажей. Центральный герой, глава задруги Гавановичей, старик Илария, в силу созерцательности самого характера, играет эту роль лишь формально, чисто внешне связуя параллельно существующие эпизоды. Натуралистическая распыленность множества фактов и образов расчленяет художественную целостность романа.

Небезынтересно то обстоятельство, что черты, привлекавшие читателей и критиков в романе Косора — активная общественная позиция писателя и острота освещения избранной темы,— дали основание современному литературоведу С. Корачу утверждать, что романы Косора, так же как впрочем и общественно-политический роман М. Марьяновича «Карьера» и реалистические романы Цара-Эмина, «не характерны для Модерна, хотя и написаны в то время»[28]. В этом со всей очевидностью проявилась тенденция вывести за пределы типичных для этого времени явлений линию социально-обличительной литературы. Романы же Косора не только написаны в это время, но отдельными чертами довольно прочно с ним связаны: защита личной свободы, раскрепощение

[28] *S. Korač.* Ibid., str. 491.

inslav

личности, обращение к физиологии человека как к одному из факторов, определяющих психологический тип индивида, стихийный бунт человека против существующих устоев во имя индивидуального освобождения. При этом присущее ему поистине огромное внимание к общественным явлениям своего времени неразрывно связывает Косора с хорватскими реалистами и доказывает неоднородность литературного явления, получившего название «хорватского модерна».

О возможностях сочетания психологической и натуралистической линий свидетельствует творчество другого писателя-самоучки Ивана Козарца (1895—1910). С Косором его сближает сходство личных судеб: крестьянский мальчик, он с 13-летнего возраста должен был зарабатывать себе на хлеб трудом писаря. Сближает их и сходство тематики — крестьянство, его нужды, разложение патриархального мира задруг и старого уклада жизни. Козарац, как и Косор, входит в хорватскую литературу на волне мощного крестьянского движения начала XX в. Как писал он позднее в автобиографии, «вслушивание в жизнь» дополнялось участием в политической борьбе, чтением журналов «Хрватска мисао», «Живот», «Ново доба» и книг русских реалистов [29]. В отличие от Косара Козарац не проходит мимо влияния социалистических идей на крестьянские массы, их проникновения в деревню[30]. В рассказе-притче «Мои земляки» (1910) он рисует поэтический образ сельского агитатора Маринко, вырастающего в некий символ правдоискателя и борца за народные права. Его выселяют из села, затем арестовывают, но проповедовавшиеся им идеи справедливости, чистоты человеческих взаимоотношений, необходимости отстаивать свои интересы остались жить среди крестьян. Крестьяне еще забиты, им не хватает смелости, гражданско-

---

[29] *J. Kosor, J. Kozarac.* Ibid., str. 398.

[30] До сих пор остается невыясненным вопрос о принадлежности Козарца к социал-демократической партии. Исследователь творчества писателя А. Шливарич приводит свидетельство двух авторов газеты «Слободна риеч» (орган социал-демократической партии) об идейной близости Козарца рабочей партии. Второй из них, Н. Вукоевич, пишет, что за два месяца до своей смерти Козарац заявил о своем желании вступить в партию, но болезнь и смерть помешали ему его осуществить. (RAD Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1971, knj. 361, str. 285).

inslav

го самосознания, но они уже прислушиваются к тому, что происходит в других селах, выписывают газеты, и не одни только рассказы о Королевиче Марко заполняют теперь их зимний досуг. Общественная позиция, занятая Козарцем под непосредственным влиянием социалистических идей, позволила позднее Августу Цесарцу назвать имя Ивана Козарца среди предшественников пролетарской литературы Югославии [31].

Роман Козарца «Джюка Бегович» (1909) стал заметным явлением в хорватской литературе. Проблема разрушения личности в капитализирующемся обществе до сих пор решалась в ней на судьбах разоряющегося аристократа, деклассированного, оторванного от родной среды индивида, творческой личности. У Козарца она поставлена на крестьянском материале. Новым был сам тип крестьянина-отщепенца. Отличие Джюки от его литературных предшественников заключается в преследующем его чувстве неудовлетворенности жизнью. Его беспрестанно мучают вопросы: зачем жить? для чего? для себя, для других? как не походить на других, быть свободным от прошлого, от людей, от села? [32]. И жизнь Джюки Беговича — это постоянное шараханье от одного ответа к другому. Старший Бегович, зажиточный крестьянин, с детства приучал сына пить с ним, ухарствовать в кабаках, приобщил его к разврату, но не научил работать. Попойки кончились убийством отца. Тюрьма. Казалось, произошла переоценка ценностей, герой казнит себя за отношение к жене, отцу, труду. Но хватает его ненадолго. Труд, лишенный смысла, не освещенный теплом близких, быстро надоедает, разгул и пьянство приносят мимолетное удовлетворение, мнимое ощущение свободы. Вновь сомнения, мрачные раздумья, но выбор решений остается тем же. Хозяйство разорено. Сам Джюка — чабан у ненавистного ему богатого крестьянина-скопидома. Однако писатель не заканчивает биографию героя. Может быть он и выкинет что-то новое. Может быть.

Социально-обличительную силу этого романа почувствовали современники и последующие поколения. «Пощечиной старому порядку в деревне» и «тяжелым обвинением обществу» назвал его Иван Горан Ковачич [33].

---

[31] *А. Цесарец.* ЛЕФ в Югославии.— «ЛЕФ», 1923, № 2.
[32] *J. Kosor, J. Kozarac.* Ibid., str. 321, 336.
[33] *J. G. Kovačić.* Novele. Eseji. Kritike. Pjesme. Zagreb, 1967, str. 153.

inslav

В то же время в романе одного героя, уже претерпевшем изменения под пером Новака, все больше усиливается личностное начало, расшатывающее уже давшую трещины систему старого объективного стиля. События в нем изображаются сквозь призму восприятия жизни героем, призму его отношения к односельчанам, его сомнений о смысле человеческого существования. Даже прошлое дано только в воспоминаниях Джюки, причем в зависимости от соответствующего периода в его жизни оно оценивается по-разному: по возвращении из тюрьмы — молодость осуждается как бесцельно прожитая, в другое время — развратник и бездельник отец и его собственное буйство выглядят привлекательными, выражением независимости и удальства, выделяющими их из общей массы крестьян. Так время в этом романе выступает в более субъективном своем движении, чем, например, в романе Новака. И все же оно трактуется реалистически, ибо настоящее и прошлое в восприятии самого героя все время корректируются объективными приметами, отдельными штрихами, деталями, а то и эпизодами (например, «посиделки стариков» или крестный ход), оно соотносится с объективным его содержанием. Кроме того, столкновение разных временных пластов служит раскрытию психологии Джюки не как чего-то застывшего, раз и навсегда данного, а резких смен его настроения и поведения.

Козарац продолжает психологическую линию в реализме, используя опыт отечественной и русской литературы. Ему, как и другим его современникам, хотелось выразить мучительные поиски выхода из серых будней монотонного, нудного, бескрылого существования. Лишь у немногих людей хватало тогда сил даже на стихийный протест, лишь у немногих зарождалось в душе сомнение в правильности рядом текущей жизни, лишь немногие не хотели смиряться с насилием и унижением, и пробовали «бунтовать» против мертвого застоя и довольства. Выход они находили в разгуле, пьянстве, драке, убийстве, поджоге. Ни во что не ставя деньги, пропивали состояние. Силы, энергия, ум растрачивались зря, личность разрушалась.

Исследователь русской литературы 900-х годов В. Келдыш как на одну из отличительных особенностей критического реализма этого времени указывает на рас-

inslav

пространение коллизии «выламывания», полного «отпадения» человека от окружающего его социального мира. Он отмечает также, что «различные писательские решения не заслоняют общего направления мысли»[34]. Аналогичный процесс, как нам представляется, затронул и хорватскую прозу. Ее представители сами неоднократно ссылались на влияние на них русских писателей, среди которых, кроме Толстого, звучат имена Горького, Короленко, Чехова. В частности, Иван Козарац в одном из своих писем говорит о большом влиянии на него Горького, особенно его повести «Трое»[35].

Роман Козарца выделялся на фоне тогдашней хорватской прозы и необычайной темпераментностью изложения, присущей ему властной силой субъективно-лирической стихии. Взволнованное восприятие героем природы, упоение быстрой ездой, преклонение перед красотой физической любви, переливающейся через край жизненной энергией пронизывает все произведение, каждый его эпизод. Эту сторону творческой манеры Козарца великолепно почувствовал и выразил Иван Горан Ковачич. Для него в романе «каждое слово точно свист бича. Каждая мысль подобна незамутненному детскому восприятию дотоле для него невиданного и неслыханного»[36].

Новое качество в творчестве Козарца возникло в результате сложного взаимодействия двух линий — реалистической, неразрывно связанной с большим воздействием русской реалистической литературы и, в частности, Горького, и нереалистической, при превалирующей и ассимилирующей роли первой из них. Однако и в данном, конкретном случае хорватский ученый А. Шливарич, подводя итоги своего исследования творчества Козарца и признавая, что основу прозы писателя составляет «модернизированный реализм» («большой дар реалистического наблюдения сочетался у него с модернизированным поэтическим выражением»[37]), одновременно видит в этом «пример дезинтеграции реалистического романа»[38]. Доказывая свою позицию, он ссылается на отход

---

[34] «Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901—1907». М., 1971, стр. 95.
[35] *A. Šlivarić.* Monografija o Ivanu Kozarcu. Ibid., str. 429.
[36] *J. G. Kovačić.* Ibid., str. 152.
[37] *A. Šlivarić.* Ibid., str. 447.
[38] Ibid., str. 355.

inslav

от эпических форм повествования, отказ от последовательного развития фабулы и перенесение акцента на психологическое состояние героя.

Итак, мы еще раз убеждаемся, что отождествление реализма с одним типом — эпическим повествованием — не позволяет увидеть возможности развития реалистического метода, связанные как с внутренним его движением, так и взаимодействием с другими художественными тенденциями.

В то же время, в середине 900-х — начале 10-х годов нашего века, в хорватской литературе идет развитие психологической линии в ее нарочито подчеркнутом, обособленном варианте. Наиболее характерен в этом отношении роман Милутина Цихлара Нехаева «Бегство» (1909). По своим общественно-эстетическим позициям Нехаев (1880—1931) близок Марьяновичу. То же неприятие декаданса, неприятие псевдопатриотической литературы. В противовес устаревшему, равнодушному к нуждам народа «чрезмерному натурализму и сентиментальному идеализму» выдвигается «чистый реализм и чистый натурализм». Объединение этих понятий не случайно, ибо они воспринимались писателем как родственные. Из контекста также видно, что Нехаев скорее приближает натурализм к реализму, чем наоборот, так как требует от литературы изображения не только хороших и плохих сторон жизни, но и «наличия в произведении положительной тенденции» («Тенденции и направления в хорватской литературе», 1897).

Его симпатии привлекает Я. Лесковар. В 1900 г. Нехаев напишет о нем большое исследование, прежде всего ценя у него внимание к общечеловеческим проблемам, по его мнению, владевшее тогда всей Европой. («Выражение свинцовой тяжести сомнений — это испытание предстоит всем писателям современности. И только тот художник заслуживает имени и места в современном искусстве, который их чувствует и изображает»[39]). Раздумывая над сущностью понятий «современного», «модерного», Нехаев в разные годы предлагает самые противоречивые решения — от «чистого реализма» до символизма как направления времени. Симпатизируя искусству, обращенному к человеку своего времени и его про-

[39] Hrvatski književni kritičari. Zagreb, 1958, knj. I, str. 197.

inslav

блемам (что видно, например, по его рецензии на сборник рассказов Косора «Обвинение» или по статье о В. Новаке), он считает, что основным принципом литературы должна стать «исповедь писателя».

Нехаев убежден, что хорватское общество, как и вся Европа, переживает кризис. И тот, кто не закрывает глаза и уши, кто ищет выход — неважно в чем — в буддизме, христианском коммунизме или новейших философских учениях, тот, по его мнению, и есть «современный человек»[40]. Понятен и следующий шаг в его логических рассуждениях: литература, даже декаденская, будет народной, если «она искренна и в ней искренно отражено душевное расположение художника»[41].

Самовыражение, самопознание героя как способ познания вообще не случайно, поэтому определяет художественный метод романа «Бегство». Итак, от психологического реализма, так высоко оцененного у Лесковара, через эклектические поиски нового метода Нехаев приходит к утверждению того же психологического анализа в его откровенном, обнаженном виде как основного принципа художественного изображения. Связь с предшественниками-реалистами — Джальским и Лесковаром — очевидна.

Перед нами, как говорит подзаголовок романа, «История нашего человека». И ранее в хорватской литературе встречались типы слабовольных, неврастеничных, неспособных к борьбе людей, отступающих в столкновении с жизненными невзгодами. Социальная среда у Джальского определяет характер и поведение такого индивида, у Лесковара она выступает наравне с психологическими причинами. У Нехаева акценты смещены, и в этом его первое и основное отличие от своих предшественников, первое и основное отступление от реализма. Его герой — прежде всего жертва собственной слабости, его характер почти не связан с общественными условиями его воспитания и жизни. Это — талантливый молодой человек, воспитанный любящей матерью (отец его рано умер), и окруженный всеобщим вниманием. Он рано начинает печататься. Все прочат ему будущее незаурядного человека. Но желание серьезно трудиться, отстаи-

---

[40] *M. Cihlar-Nehajev.* Sabrana djela. Zagreb, 1945, knj. 13, str. 69—70.
[41] Ibid., str. 68.

inslav

вать свои идеалы неведомо Джюре Андрияшевичу. В предсмертном письме к другу детства он признается: «Мне кажется, что я всегда бежал от жизни и от людей. Я никогда не сопротивлялся — всегда отходил в сторону. А когда я столкнулся с нашей действительностью, ее нищетой и мелкими заботами, то бежал от нее. Бежал и от себя самого, не желая видеть собственной гибели, напиваясь в ожидании конца» [42].

В отличие от Косора и Козарца Нехаев — выходец из зажиточной провинциальной среды. Он получил блестящее образование (философский факультет в Загребе, звание доктора химии в Вене), превосходно знал русскую и западноевропейскую литературу (о чем свидетельствуют его многочисленные статьи), хорошо знал родную литературу. Его биография очень напоминает биографию его героя, особенно детство мальчика-вундеркинда. Нехаев принадлежал к той части хорватской творческой интеллигенции, которая вступила в конце XIX — начале XX в. в общественную жизнь с романтической мечтой о национальном и культурном пробуждении своего народа. Но при этом пробуждение культурное, которое происходило на его глазах, не связывалось им с пробуждением социальным. Этот тезис выдвинет в 1919 г. и начнет последовательно проводить его в жизнь писатель-коммунист Август Цесарец. Вот почему в 1909 г. после подавления рабочих и крестьянских выступлений, когда выдохлась борьба «старых» и «молодых» (молодые постарели, а главное, встали у кормила хорватской литературы), он пишет роман о поражении интеллигента в борьбе с самим собой, в борьбе с провинциальной средой, которая символизировала всю духовную атмосферу тогдашней Хорватии.

«Душа нашего общества спит, тогда как тело живет,— пишет Нехаев в статье «Хорватская интеллигенция и хорватская литература» (1904).— Кажется, будто куэновщина проникла и в нашу культурную жизнь» [43]. Герой романа «Бегство», столкнувшись с учителями в Сене, скажет: «Все эти люди не злы, не плохи. Но пусты, ужасно пусты. И одинаковы» [44].

---

[42] *Cihlar-Nehajev.* Ibid., knj. 4.
[43] Ibid., knj. 13, str. 114.
[44] Ibid., knj. 4. str. 382.

inslav

Нехаев, в отличие от своих предшественников, не описывает этих людей, их жизнь. Более того, они, как правило, лишены у него индивидуальных примет и лишь призваны дополнять то или иное психологическое состояние главного лица. Атмосфера жизни воссоздается на основе отношения к ней героя. Не случайно все возрастает роль воспоминаний как одного из основных компонентов изображения — принцип близкий и Ивану Козарцу, но еще более абсолютизированный Нехаевым в его субъективном наполнении. Нехаев не только более субъективен, но и в силу специфики самого материала более рефлекторен, психологически утончен, более пессимистичен. Его герой слаб и морально и физически. Он не умеет радоваться жизни, тогда как в Джюке Беговиче жизненное начало во многом определяло его поведение. Бегович все время наступает, конфликтует безрассудно, глупо, бесцельно. Но он по-своему активен. Андрияшевич, по его собственному признанию, отступает в сторону, размышляет и в конце концов сдается — уходит из жизни совсем.

Новое художественное качество произведения Нехаева, если можно так выразиться, связано с количественным усилением некоторых уже имевшихся в хорватской литературе тенденций и ослаблением или утратой других. Когда С. Корач попытался проанализировать роман «Бегство» в сравнении с достижениями реалистического романа, то увидел одни потери. Они начинаются с того, что Нехаев не эпик типа Шеноа, Новака и Ковачича и в силу этого не может выразить всю полноту жизни. Корач справедливо констатирует, что в произведениях типа нехаевского романа исчезают слова «хлеб», «справедливость», «нищета», «борьба», «труд» и т. п., т. е. проблемы общественные вытесняются подчеркнуто индивидуальными.

Но в таком случае, почему же роман Нехаева был признан лучшим романом того времени не только современниками, но и последующими поколениями? Признан таковым представителями разных литературных лагерей. Вскользь, между прочим, среди бесчисленных отступлений от реализма прошлого Корач отмечает, что произведение Нехаева «показывает истинное положение человека в буржуазном обществе и ничего нет в романе истиннее этого» [45].

---

[45] *S. Korač.* Ibid., str. 379.

inslav

Сербский критик Й. Скерлич, современник Нехаева, отзываясь о романе своего соотечественника М. Ускоковича «Пришельцы» (1910) — романе о той же чуждости таланта буржуазной среде, иссушающей душу и сердце, отнимающей молодость и энергию, считал, что это не так уж и мало. Его слова о романе Ускоковича с полным правом могут быть отнесены к произведениям подобного типа, каким является и роман Нехаева. «Наша духовная жизнь,— пишет Скерлич в 1911 г.,— ненормальна, наше общество переживает глубокий моральный кризис... Отсюда в нас и этот душевный надлом, паралич воли, нервозность и душевная апатия, эта истеричность, которая отличает всю нашу общественную жизнь, лишенное чувства собственного достоинства болезненное самолюбие, жажда наслаждений без любви и привычки к труду»[46]. Отражение этой душевной вялости, отсутствие жизненных сил, отсутствие энергии, а отсюда и бегство от жизни в самых разных формах увидел Скерлич в романе Ускоковича.

Рефлекторно-психологическая проза со все более ослабевающим социальным началом получила наибольшее распространение в хорватском романе в конце 900-х и начале 10-х годов, хотя и не дала заметных художественных явлений. Весьма характерны сами названия этих произведений: «Бегство» Нехаева, «Высохшая лужа» Я. Полича-Камова (опубликован в 1957 г.), «Чужак» Динко Шимуновича (1911). Все это романы об одной личности, все они в значительной части автобиографичны. Отсюда исповедальный характер этой прозы, подчеркнуто субъективизированный стиль изложения. Общественный фон в них сведен до минимума. И все же, не претендуя на отражение действительности своего времени, эти романы в той или иной мере передают атмосферу кризисной эпохи балканских войн и кануна первой мировой войны и, тем самым, несут в себе объективно ценное художественное содержание.

Молодая хорватская проза создала и первый экспериментальный роман. Это «Волшебное зеркало» (1912) Франа Галовича (1887—1914). Поэт, критик, прозаик, драматург, Галович в своем творчестве удивительно сконденсировал противоречивые тенденции переходного

---

[46] *Й. Скерлић.* Критике. Нови Сад — Београд, 1971, књ. II, стр. 318.

inslav

времени. В его произведениях появились две диаметрально противоположные линии — реалистическая с натуралистической окраской и условно-фантастическая, символико-лирическая. Рисуя жизнь крестьянства, его тяготы, он обращался к реалистической поэтике (рассказ «Свекровь» — 1912, драма «Мать» — 1916). Экспериментальная же проза Галовича, отмеченная символико-экспрессионистическими чертами, охватывает совсем иной тематический круг — преимущественно это философские вопросы жизни и смерти, уход в Ничто, мистическое смещение сна и яви. Продолжая новеллистическую традицию А. Г. Матоша (например, рассказ «Мор»), Галович обращается к жанру небольшого романа, еще в большей степени, чем произведение Нехаева, несущего отпечаток родства с новеллой.

Роман «Волшебное зеркало» был необычен. Сам писатель дал ему следующее пояснение: «Все происходит лунной ночью (краски должны сохраняться одни и те же на всем протяжении повести). Он и она не имеют имен (он имеет только в первых двух главах), кроме того, он ничего НЕ СЛЫШИТ, только СМОТРИТ и ВИДИТ. Стиль преимущественно прост (как в св. писании). Только в отдельных местах, в описаниях, я нарушал границы логики и «допустимого», доходя до неразумного. Больше всего мне нравится связь зеркала со сном и явью, ведь Он видит это все во сне и во сне кончает с собой»[47]. В письме к М. Огризовичу Галович признается, что испытал влияние «Синей птицы» Метерлинка, «Св. Антония» Флобера, По, Данте и др.[48], т. е. влияние это не было конкретным, того или иного из названных, очень разных писателей, а скорее субъективно воспринятой хорватским автором определенной литературной линии условно-фантастического плана.

Современники давали роману свое толкование. Издание «Волшебного зеркала» было снабжено таким пояснением: «Галович попытался дать в романе фантастический переход из жизни в смерть. Зеркало — это символ связи двух миров, между которыми существует только занавес. Его надо разорвать, хотя, может быть, вновь мы ничего

---

[47] Benešić. Galović. Vrbanić. Milković. Izbori iz djela. Zagreb, 1969, str. 126.
[48] Ibid., str. 126.

inslav

не увидим. Что такое сон, а что такое жизнь, что такое отражение в зеркале, а что — истинная картина, Галович этого не говорит, так как ответа на эту великую загадку нет»[49].

При всей фантастичности изображенных им ситуаций Галович сознательно, как он пишет об этом в письме, стремится к чистоте, краткости и ясности фразы, что создает иллюзию реальности происходящего, как в первых главах, представляющих собой воспоминания Марселя Пéтровича о самоубийстве жены, так и в последующих, где он совершает путешествие по загробному миру, где господствует только прошлое. В нем живут лишь воспоминания о любви и низости, верности и предательстве, власти и еще и еще раз о любви как главной ценности и величайшей истине. Во имя этой истины герой идет на смерть, ибо смерть только и может открыть человеку эту истину.

Напряженно-лирический стиль романа, музыкальность повествования, символико-импрессионистическая живописность манеры писателя создают эмоциональную атмосферу мистической таинственности и загадочности. Писателя не интересуют характеры. Со смертью умирает и имя человека. Марсель Пéтрович перестает быть Марселем Пéтровичем, как только с помощью волшебного зеркала он переносится в загробный мир. Существуют Он и Она, их любовь, любовь неизменная и вечная. Они разлучены смертью. Смерть единственная может их соединить. Временные и пространственные перемещения выполняют в этом романе совсем иные функции, чем в реалистическом. Здесь нарушены все реальные связи, они не существенны для автора. Дано лишь психологическое состояние, неизменное, безотносительное к чему бы то ни было. Это состояние не зависит от других людей, от реального времени, от индивидуальности самих героев.

Эксперименты Галовича были исключением в хорватской прозе, но они шли в русле символико-экспрессионистической европейской литературы. Последователи этой линии в хорватской литературе появятся через многие десятилетия, во второй половине 50-х годов. Но художественный уровень этих произведений будет невысок, хотя они и будут рекламироваться как новейшие откры-

[49] Ibid., str. 126.

inslav

тия в области прозы. Отсюда тот повышенный интерес, который в это время вызывает роман Галовича. Между тем, частные открытия писателя, как, например, изображение переходного состояния между сном и явью, лирическая окрашенность и музыкальность стиля, войдут в арсенал хорватской прозы и будут продолжены, в частности, в ранней драматургии Мирослава Крлежи, в экспрессионистической литературе начала 20-х годов.

Исследователи много спорят о названии этого периода. Спор этот симптоматичен. Каким из многочисленных тенденций отдать предпочтение, за какими из них увидеть будущее? Реалистическое направление определяло характер предшествующего периода. Сохраняет ли оно свои ведущие позиции, или они принадлежат тем новым тенденциям, которые появляются в XX в. и нарушают картину былой и весьма относительной художественной монолитности литературы? Следовательно, за этим спором стоит вопрос о содержании периода, его движущих силах. Последующие годы господства нереалистических течений (для хорватской литературы приблизительно до середины 20-х годов), казалось бы, дают основание назвать весь период рубежа XIX и XX вв. эпохой модерна и тем самым подчеркнуть несущественную роль в нем реалистического направления [50]. Но это можно сделать, если не учитывать соотношения литературных сил в самый период конца XIX и начала XX в. и не видеть далее середины 20-х годов, не видеть последующего движения хорватского литературного процесса.

Рассмотрение основных тенденций в развитии романа с середины 90-х годов до первой мировой войны свидетельствует о существовании и развитии реалистических форм на протяжении почти всего периода. Несомненно, наиболее значительные произведения этого времени созданы писателями-реалистами или писателями, не потерявшими связей с реалистическим искусством, творчески использовавшими реалистическую поэтику. С середины 900-х годов становятся более характерными переходные и смешанные формы, сочетающие разные художественные тенденции. Но, как показывает анализ основных произве-

---

[50] Так он и называется в современном хорватском литературоведении. См.: Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća; *M. Šicel.* Pregled novije hrvatske književnosti.

inslav

дений романного жанра, связи с реалистическим искусством остаются достаточно прочными, а подчас и основополагающими (Косор, Козарац)[51]. Это относится даже к отдельным произведениям Нехаева и Галовича.

Эпоха рубежа веков в каком-то смысле может быть названа переходной. В ней возникали и испытывались новые варианты, приемы, способы изображения. В ней открывались и осваивались новые темы, новые герои, делалась попытка соединения социальных и биологических причин поведения человека, материалистического и идеалистического толкования бытия и времени. Переходность этого периода видится также в том, что многое в нем было лишь заявлено, намечено, не получило развития или использовалось односторонне. Не все удавалось и в силу объективных и в силу субъективных причин. Поучительны были и издержки и потери. Но во всем этом важно увидеть и те ценные приобретения, которые были достигнуты литературой этих лет.

Когда в следующем периоде после почти десятилетнего господства нереалистических течений хорватская литература вновь обратилась к реалистическому искусству, ей было на что опереться в отечественной литературе, чтобы идти дальше. Она считала уже своим завоеванием социально-психологическое проникновение в сущность человека и его связей с миром, тонкость психологического наблюдения. Ею уже было освоено использование разных временных пластов. Лирическая напряженность повествования, развитая впоследствии экспрессионизмом, стала одним из компонентов прозы таких разных писателей, как М. Крлежа, А. Цесарец и С. Колар. В хорватской литературе сохранилась и натуралистическая тенденция, получившая самое различное толкование и развитие — от продолжения эротической проблематики как определяющей характер и поведение человека (М. Бегович), до — в художественном комплексе с реализмом — остро критического, синтетического отрицания буржуазного мира и его морали (Крлежа), изображения рабочего класса, его жизни и борьбы (Цесарец).

Роман рассматриваемого периода показал самые широкие жанровые возможности (хотя они и не были тогда

[51] В отношении новеллы аналогичные выводы делает и М. Шицел в статье «Новелла хорватского Модерна». — Radovi zavoda za slavensku filologiju. Zagreb. 1965, N 7.

inslav

до конца использованы), которые тоже были развиты реалистическим романом XX в., особенно в романах М. Крлежи («Возвращение Филиппа Латиновича», «На грани рассудка», «Банкет в Блитве»), бесспорно, опиравшегося не только на опыт отечественной, но и западноевропейской и русской литератур.

Литература рубежа веков передала эстафету XX в. и в своем отношении к униженным и оскорбленным, в сочувствии к трудовому люду. Именно она ввела в хорватскую литературу рабочего и крестьянина, начинающих задумываться над своим положением, искать выход в коллективном действе. Во всем этом нам видится основной художественный результат этого периода, его значение и вклад в общее поступательное движение хорватской прозы XX в.

inslav

Л. Н. Будагова

БУНТ «ПОКОЛЕНИЯ 90-х ГОДОВ И ПОЭЗИЯ Й. МАХАРА, О. БРЖЕЗИНЫ, А. СОВЫ

Расширение идейно-эстетического диапазона чешского искусства на рубеже веков, возникновение новых течений, которыми оно реагировало на противоречия переходного периода, не вытеснило реализма с магистрали литературного процесса на его периферию.

Неисчерпанность реализма как метода, его готовность к дальнейшему развитию доказывает и состояние чешской поэзии конца XIX — начала XX в. И не только творчество поэтов-демократов старшего поколения — Я. Неруды, Я. Врхлицкого, Св. Чеха, Й. Сладека и др., которые либо сами прокладывали путь новому методу, либо с готовностью подхватили эстафету преемственности из рук его сознательных последователей, не подвергая сомнению плодотворность уже сложившихся реалистических традиций. Об этом свидетельствует и творческая судьба некоторых представителей «поколения 90-х годов», которое с еще не виданной в чешской культуре резкостью выступило против «отцов», сигнализируя о настоятельной необходимости пересмотра многих привычных взглядов на искусство и общество.

В то время буквально на глазах уходило в прошлое не только XIX столетие. И приближался не просто XX век. Брезжила новая эра, уже заявившая о себе и «новым промышленным переворотом», и резкими сдвигами в базисе социально-экономической формации, вступившей в стадию империализма. И усилением классовых противоречий, превышавших своей остротой противоречия национальные. И перестановкой внутри националь-

inslav

но-демократических движений, в авангард которых все увереннее выдвигался пролетариат, а буржуазия все очевиднее обнаруживала свою консервативность и страх перед радикальными переменами.

Все это требовало своего осмысления, вызывало кризис буржуазного сознания, «брожение умов», влияло на климат и мироощущение переходного периода. В Чехии его носителем стало так называемое «поколение 90-х годов». Идейно и профессионально неоднородное, генетически связанное с буржуазной и разночинной интеллигенцией, поколение это стояло на перепутье эпох, мировоззрений, классов. Его лучшие представители интеллектуально и нравственно переросли буржуазно-мещанскую среду, но «к пролетариату все еще не знали дороги» (Ю. Фучик). Прежние идеалы и идолы старели у них на глазах, а новые были трудно различимы, как была неразличима перспектива развития — будущее и пути к нему. Конфликт со старым, на который сознательно шли молодые, не был безболезненным, освобождение от иллюзий не давалось легко. Молодежь, не желавшая послушно следовать за «отцами», «должна была сама проложить себе тернистый путь к познанию и творчеству, продираясь сквозь непроходимые заросли и топкие болота» [1].

Для большинства ясней был уходящий век XIX, чем грядущий XX, яснее было то, что требовало отрицания, чем то, что нуждалось в защите. И упоение поисками сопровождается смятеньем от их безрезультатности. Радость прозрения уживается с глубоким разочарованием. Остро критический взгляд на мир, желанье протестовать и бороться — с настроениями безысходности и безверия. Все это сложным образом отражалось в творчестве молодых, влекло за собой разные психологические и художественные последствия, иногда диаметрально противоположные.

«Несомненно, что современное человечество переживает известного рода общее недомогание, — писал И. И. Мечников в «Этюдах о природе человека», создававшихся на рубеже веков.—При выполнении многих из своих деятельностей человек поставлен в несравненно более благоприятные условия, чем прежде, однако он

[1] *F. X. Šalda.* Soubor dila. sv. 10. Praha, 1949, str. 443.

inslav

чувствует себя без руля, когда ему приходится направлять свою жизнь, определять отношения к различным группам лиц (к семье, к народу, к расе, ко всему человечеству). С одной стороны, это недомогание выражается недовольством существующим порядком, с другой — оно ведет к пессимизму и мистицизму»[2]. Как естествоиспытатель, Мечников учитывает прежде всего тот переворот, который произвели в сознании научные открытия. Подрывая основы религии, опровергая религиозные догмы, наука лишала человечество «его утешений», успокоительных иллюзий. Но, анализируя лишь один канал, по которому врывалось в жизнь новое, Мечников довольно верно схватывает и ту общую противоречивую ситуацию, в которой оказалось, если не все человечество, то его значительная часть. Он точно определяет и два типа реакции на «недомогание» эпохи.

При всей специфичности чешских условий, где сквозные, общеевропейские процессы получали свою национальную интерпретацию, эти два полюса, между которыми лежит широкая переходная шкала, просматриваются и в чешской поэзии рубежа веков. «Недовольство существующим порядком», антибуржуазные настроения, разрешавшиеся всплесками революционных мотивов, усиление критического начала в литературе (П. Безруч, С. К. Нейман, частично А. Сова и Й. Махар) сочетается с глубоко пессимистическим взглядом на судьбы страны и цивилизации, с культом страданий и упадочнических настроений, с уходом литературы в мир фантазии и тайны, с политикой невмешательства искусства в общественные конфликты (литераторы вокруг «Модерни ревю» — И. Карасек из Львовиц, А. Прохазка, частично К. Главачек и О. Бржезина). Все это могло причудливо переплетаться в творчестве одного писателя, а могло и расходиться по разным направлениям, питая собой реализм, романтические или декадентско-символистские течения. Последние «вызревают» в Чехии к концу 80-х годов, проявляясь и как реакция национального искусства на настроения переходной эпохи, и как стремление «догнать» европейскую литературу, где декаданс и символизм уже давно заявили о себе.

---

[2] *И. И. Мечников,* Этюды о природе человека. М., Изд-во АН СССР. 1961, с. 25.

inslav

Диалектику и динамику чешской поэзии рубежа веков, в их далеко не полных, но весьма существенных проявлениях отражает творчество Й. Махара, О. Бржезины, А. Совы. Они больше других принадлежат переходному периоду, успевая с конца 80-х до конца 10-х годов XX в. полностью развернуть свой талант и создать свои самые значительные произведения. Именно в эти десятилетия «кривая» их творчества совпадает с «кривой» поступательного литературного процесса, и они больше, чем кто-либо, отражают его особенности.

Связанные подписями под «Манифестом чешской модерны» программным заявлением молодых, эти поэты ярче других показали, к каким творческим результатам пришла чешская поэзия, пережившая вторжение беспокойного «поколения 90-х годов», которое пыталось изменить привычный ход литературного процесса, вызвать пересмотр традиционных представлений, переоценку ценностей.

«Манифест чешской модерны», опубликованный в журнале «Розгледы» в 1895 г.[3] (он был составлен Ф. К. Шальдой и Й. Махаром, а подписан Ф. В. Крейчи, Й. Тршебицким, Й. Мрштиком, А. Совой, О. Бржезиной, Й. Пелцелом, Ф. Соукопом и другими), дает наглядное представление о том беспокойстве, которое охватило молодых, не удовлетворенных сущим, о характере их требований и общей направленности поисков, инспирированных изменившейся исторической ситуацией.

«Манифест чешской модерны» в какой-то степени предвосхитил формы идейно-эстетической борьбы, типичные для искусства XX в.

Такого рода массовые заявления скоро станут делом весьма обычным, играя особую роль в модернистско-авангардистских течениях, часто начинавшихся с деклараций. И главным в них будет решительное и полное отрицание традиций, в первую очередь традиций реализма с его социально-гуманистическим содержанием. Но данный документ, несмотря на некоторую перекличку с модернизмом (сам факт более резкого, чем это было принято в искусстве XIX в., выражения оппозиции к прошлому; идейная неопределенность манифеста, позволившая сойтись на его платформе материалистам и

[3] «Rozhledy», č. 1, X, 1895, str. 1—4.

inslav

идеалистам, и т. д.), нельзя считать явлением модернистского порядка.

На различие между «Чешской модерной» и модернизмом уже указывалось в докладе советских литературоведов на Конгрессе славистов в Варшаве, где отмечалось, что «Чешская модерна» не нарушила главной традиции национального искусства, традиции его общественной направленности[4]. Она сохранила то, от чего в первую очередь отрекался модернизм.

Анализ «Манифеста» и творчества ряда представителей новой волны показывает, что в Чехии 90-х годов речь шла не о модернистской революции, а о более «мирном» и объективно более целесообразном процессе. «Манифест» отражал не ту степень отрицания, которая характерна для модернизма. Авторы его пытались не сломать, а лишь в чем-то скорректировать существующие традиции. Не случайно они с уважением произносили имена Манеса, Сметаны, Неруды, олицетворявших лучшее, что в чешской культуре было.

Авторы «Манифеста» стремились закрепить в общественном сознании более точные представления о действительности, пытаясь привести его в соответствие с менявшимся бытием. Они чувствовали иллюзорность тех представлений и идеалов, которые сложились еще на стадии национального возрождения, и до сих пор продолжали сохранять свою власть над людьми, служить ориентиром для буржуазных партий, влиять на культуру. В эпоху раннего капитализма, когда чешская нация еще только складывалась, ей важно было ощутить себя коллективом, спаянным общими целями и общим врагом — австро-венгерской национальной верхушкой. Задачи самоутверждения нации и укрепления чувства национального достоинства считались первостепенными, определяя пафос общественной жизни.

Теперь ситуация изменилась. Происходила интенсивная и заметная перегруппировка сил по классовому признаку. Давно вызревавшие социальные противоречия теперь гораздо очевиднее, чем прежде, нарушали национальную «гармонию» и требовали разрешения. Но в

---

[4] *В. В. Витт, Г. Я. Ильина, С. А. Шерлаимова.* Реализм и его соотношения с другими течениями в западнославянских и южнославянских литературах конца XIX — начала XX веков. — В кн.: «Славянские литературы». М., «Наука», 1973, стр. 460 и др.

inslav

сознании еще цепко держались возрожденческие иллюзии, мешавшие увидеть истинные конфликты и потребности общества. И «Манифест» как бы взял на себя задачу разрушения иллюзий, задачу прояснения исторической ситуации. Он показывал недостаточность узконациональных требований, привлекал внимание к социальным противоречиям, подчеркивая, что не нация, а «угнетенные» прежде всего нуждаются в защите; буржуазия же, как чешская, так и европейская, — в осуждении.

«В политике мы хотим быть людьми... Мы не боимся за свой язык. Мы уже настолько определились как нация, что никто на свете у нас его не отнимет. Сохранение языка не есть самоцель, а лишь средство борьбы за более высокие цели... Буржуазия всей Европы одинакова! Освобожденная французской революцией, она очень быстро забыла, как невыносимо положение угнетенных, и в союзе с феодалами и крестьянством, которое мало чем отличается от нее, она выступает теперь против протянутых рук белых рабов... Мы требуем политической деятельности, направленной на то, чтобы все круги и прослойки были довольны своим положением и благосостоянием, — мы требуем защиты всех трудящихся и всех страдающих от сильных мира сего» [5].

«Манифест» выдвигал лозунг всеобщего избирательного права и равноправия женщин, лозунг «интернационального рабочего», выражая поддержку всем угнетенным, независимо от их национальности.

Таким образом, «Манифест» отразил сомнения молодых в справедливости национальных критериев и их стремление подойти к критериям более точным, социальным. Попытка эта не найдет своей последовательной реализации в жизни и творчестве поколения. Но высказанная в манифесте критика в адрес буржуазии, безусловно, сыграет свою роль в освобождении сознания от возрожденческих иллюзий, в активизации антибуржуазных настроений, в расшатывании официальной буржуазно-националистической идеологии. И лучшие представители поколения будут смотреть на жизнь сквозь призму манифеста, развивая его положения в своем творчестве.

Проявляя социальную зоркость, замечая пороки строя и пороки господствующего класса, авторы «Мани-

---

[5] «Rozhledy». Ibid., str. 2—3.

inslav

феста» еще взывали к совести буржуа. Они видели в буржуазии не врага угнетенных, а лишь пассивного, «забывчивого» свидетеля их страданий. Критикуя же буржуазную партию младочехов, они порицали ее не за принципиальную враждебность трудящимся, а лишь за плохое, вялое, формальное выполнение своих задач. Прицельный огонь они ведут с буржуазно-реформистских позиций и не пытаются найти свое место на другой стороне межклассовой баррикады, да и не очень-то ощущают ее необходимость. Это важно учесть, чтобы не переоценивать радикальности поколения, радикальности «Манифеста», не придавать ему свойств программных заявлений пролетарского искусства, которые появятся в недалеком будущем, когда интеллигенция станет искать пути к пролетариату.

Если, касаясь общественной ситуации, «Манифест» настаивал и на каких-то социальных реформах (на всеобщем избирательном праве, равноправии женщины, на облегчении положения трудящихся), то в эстетическом отношении он был весьма неопределенным и не выдвинул никакой конкретной программы.

Авторы «Манифеста» лишь старались внушить людям необходимость сопротивления инерции, борьбы с националистическим угаром, расхожими патриотическими штампами, патетикой и фразами, которые переполняли литературный ширпотреб. В качестве надежного противоядия против консервативности и рутины предлагалось воспитывать в себе личность, индивидуальность, жить, не оглядываясь на авторитеты. Художник призван был отказаться от всех идейно-эстетических ориентиров и следовать лишь своим индивидуальным представлениям о красоте и правде[6].

Уже современники, разделяющие позиции «Модерны», разъясняли смысл понятия «индивидуализм», провозглашенного манифестом. Они подчеркивали, что в основе его лежало «стремление художника освободиться от чуждых наслоений, приложить все усилия к тому, чтобы выразить свое собственное творческое начало... В основе его — протест против нивелирующего... духа эпохи лавочников... протест против снижения уровня художественного вкуса, протест против всякого эпигонства

[6] «Rozhledy», ibid., str. 1.

inslav

и шаблонов... Такой индивидуализм означает лишь свободу творческой индивидуальности»[7].

Итак, «Манифест» утверждал полную свободу творчества, право художника прислушиваться к голосу собственной совести, руководствоваться «внутренними критериями». Но право это, реализуясь, объективно разводило художника по уже бытующим литературным направлениям. Эстетические проявления «свободного индивидуума» не создавали чего-то принципиально нового, искусству неведомого, а давали какие-то разновидности уже известных (если не в чешской, то в европейской литературе) типов творчества. Ведь любая индивидуальность формируется не в безвоздушном пространстве и испытывает воздействие всевозможных токов — идейных, философских, эстетических, которыми густо наэлектризована окружающая ее среда. Чехия тех лет была территорией перекрестного облучения. Л. Толстой, Достоевский, Гоголь, Тургенев там были так же популярны, как Малларме, Метерлинк, Ницше или Шопенгауэр. Давали свои импульсы и лучшие представители национальной культуры. Поэтому индивидуальность многих молодых художников складывалась под влиянием уже существовавших эстетических систем. И если Бржезину, например, «внутренние критерии» вывели на дорогу символизма, то Махара и Сову они сохранили в сфере реалистического искусства.

Индивидуализм же, как средство изоляции от общества, от его правил и норм, для одних стал формой отшельничества, а для других — способом отмежеваться от мерзостей господствующего строя (консерватизма и рутины).

Творчество Йозефа Сватоплука Махара (1864—1942) показало, что свободный поэт 90-х годов, стремившийся сохранить независимость от литературных школ и течений, следуя лишь зову таланта и потребности быть «самим собой», способен был проявить и проявлял себя как стихийный реалист. Реализм оставался органичной и естественной формой самовыражения художника. Махар вывел традиции чешского реализма в новый период, продемонстрировав его возможности и те измене-

[7] «Rozhledy», č. 2, XI, 1895, str. 83.

inslav

ния, которые произошли в поэзии под натиском новой действительности и новых представлений о задачах искусства.

В творчестве Махара много неудовлетворенности своими соотечественниками, буржуазным обществом, литературой, эксплуатирующей патриотические чувства. Махар тонко чувствует издержки возрожденческих идеалов, способствовавших идеализации всего чешского, мешавших увидеть кричащие противоречия действительности. Но осознание неприглядности окружающей среды не вызвало у Махара беспросветного отчаяния, мизантропии или попытки уйти от реальности в мир фантазии и мечты. Его скептицизм рождает критическую энергию, а критика — активна, целенаправленна. Махар выражает свое отношение незашифрованно, мотивируя его конкретной аргументацией.

Прежде чем написать вместе с Шальдой «Манифест чешской модерны», Махар создал свои «Строфы полемические» (сб. «Confiteor»), которые возвестили начало полемики писателя с обществом и литературой, а именно, с поэзией «люмировцев» (литераторы вокруг журнала «Люмир»), торжественно воспевающей гражданские добродетели. От Св. Чеха и Я. Врхлицкого — двух гигантов чешской поэзии XIX в., отразивших и социальные конфликты и пафос национально-демократического движения 60—70-х годов, поэтов, реалистических по своей сущности, но прибегавших к романтической образности,— пошла скомпрометированная их эпигонами традиция патетически-торжественного, многословного стиха, злоупотреблявшего романтическими аллегориями и штампами. И Махар яростно сопротивляется этой традиции. Пышной поэзии «люмировцев» он противопоставляет стих, «растущий из злости», «бьющей из желчи». Поэтическим излишествам — «простое мыслей одеянье».

Стих люблю я вольный, смелый.
Пусть звучит он непривычно,
но ведет его отвага,
правды знак в его гербе! [8]

«Строфы литературные».— Сб. «Confiteor»

---

[8] Здесь и далее (кроме специально оговоренных случаев) стихи даются в подстрочном переводе автора статьи.

inslav

Идеал Махара — Ян Неруда. Он импонирует поэту своим трезво-ироническим взглядом на мир, исключающим всякие сентиментально-идиллические тенденции, и стилем, лаконичным и емким, воспроизводящим интонацию и лексику живой разговорной речи. На эту традицию и опирается Махар, очищавший чешский реализм от романтических наслоений, от всех признаков прорезавшегося в творчестве «люмировцев» «архаического» «высокого штиля», топившего в патетике жгучие проблемы бытия.

Махар не сомневается в общественной функции искусства — в этом он настоящий сын чешской культуры. Он не отнимает у поэзии веры в ее высокое предназначенье. Он просто пересматривает ее роль в соответствии с объективной переменой декораций и репертуара, который разыгрывается теперь на подмостках буржуазного общества, и состоит лишь из комедий, мелодрам и фарсов. «Писателя-спасителя», пророка-резонера он превращает в язвительного собеседника, беспощадного критика, который смотрит вокруг себя трезво оценивающим взглядом и находит больше поводов для возмущения, чем для восторга. Да и само возмущение Махар сравнительно редко передает риторически, он не любит пафоса, предпочитает пользоваться всеми оттенками иронии.

Деидеализации подвергается прежде всего облик художника, который отныне не стремится казаться лучше, чем он есть, значительнее и благороднее. Махар и читателя хочет приучить смотреть на поэта как на простого смертного, как на труженика, который лавровому венку предпочитает пару монет («Свои останови признанья и посмотри на них реально: приличное пальто им лучше дай, да несколько грошей в придачу, чтоб было им на что и пить и сытым быть». — Сонет «О лицевой и оборотной стороне». Сб. «Четыре книги сонетов»).

Эта творческая и нравственная позиция, естественно, ведет к раскрепощению поэзии, к усилению в ней личного, автобиографического начала. Поэту не нужно фильтровать свои впечатления, искать громких и высоких тем. Все может стать достоянием стиха, который возникает в результате непосредственного контакта с буднями жизни и похож на записи в дневнике неприкрашенностью чувств, непритязательностью сюжетов, естественностью интонаций.

inslav

Махар не форсирует углубление проблематики, расширение горизонтов своего искусства. Это произойдет постепенно и органично, по мере расширения его жизненного кругозора, личного опыта. Поэт начинает с камерных тем, создавая в ранних сборниках — «Confiteor» (1887), «Без названья» (1889), «Третья книга лирики» (1892) — «роман молодого человека», написанный «лирической мозаикой». Воспроизводя впечатления юности, свои увлечения и разочарования, Махар действует на довольно узком жизненном пространстве, но оно хорошо освоено им. Пока он пытается «разлакировывать» действительность, срывать маски благопристойности, действуя в каких-то наиболее близких ему «бытовых» сферах. Он демонстрирует, например, роскошную красавицу с античными чертами лица и столь же античным именем «Елена», которая, прежде чем отправиться в театр, с жадностью поглощает сдобренные хреном сосиски («Античная красавица»). И эффект достигнут: нет прекрасной, неземной красавицы, — есть обыкновенная женщина, показанная иронически и в ситуации весьма прозаической.

Мелькнувшая в стихе озорная мысль, диссонирующая с общей картиной деталь (неземная красавица — и сосиски с хреном), неожиданный поворот темы, — все это служит Махару средством «заземления» образа, средством разрушения той привычно-романтической репутации, которой пользуются некоторые поэтические объекты. Этот прием он станет применять и впредь, только серьезнее, крупнее станет предмет его внимания.

В последующих произведениях, вошедших в «Четыре книги сонетов» (1890—1892), в книги «Tristium Vindobona» (1889—1892), в книги «Голгофа» (1896—1900), «Сатирикон» (1903) вырисовывается широкая панорама жизни буржуазного общества, с его париями, дном (роман в стихах «Магдалена», 1894), рядовым обывателем и высшими иерархическими ступенями, на которых стоят «любимцы» и «вожди» народа (памфлет на партию младочехов — «Божьи воины», 1894).

Воздух, которым дышат люди, идолы, которым они поклоняются, кумиры, которых почитают, — все это поэт подвергает резкому отрицанию. Рассредоточенная в его стихах критическая энергия время от времени концентрируется в произведения и строфы большой обличи-

inslav

тельной силы. Махар не жалеет яда и желчи, когда в объектив его критики попадают благополучные и процветающие «профессиональные патриоты», представители буржуазных партий, которые мнят себя спасителями нации и бесплодную политическую возню, полную предательств и компромиссов, выдают за деятельность на благо отчизны. Он безжалостно гасит разжигаемый ими патриотический энтузиазм, который давно перестал быть проявлением искреннего и сильного чувства, а стал чем-то вроде хорошего тона, чем-то вроде детали в национальном костюме. Как ненавидит Махар луженые «патриотические глотки»! В стихотворении, идиллически названном «Семейная песенка» (сб. «Голгофа»), поэт пародирует самодовольного мещанина, которого распирает от гордости при мысли о том, что «всего у нас вдоволь» — и карпов в бочках, и национальной чести. Она тоже стала чем-то вроде жирных карпов, чем-то вроде статьи дохода. Привычная для Махара горькая ирония разрешается взрывом гнева. Всего у нас вдоволь, только одного не хватает:

Полмиллиона виселиц надежных
У наших деревень и городов...
для полумиллиона
глоток патриотов,
ревущих глоток патриотов.

В своих симпатиях и антипатиях Махар проводит довольно четкую социальную границу. Издеваясь над процветающими буржуа, он глубоко сочувствует людям бедным и бесправным, сосредоточивая свое сочувствие прежде всего на горьких женских судьбах (сб. «Здесь бы розам цвести», поэма «Магдалена», 1894). Но очень скоро этот круг достойных уважения расширяется. Чутье художника-реалиста подсказывает Махару тему рабочего класса, которая все очевиднее становилась темой самой жизни.

Вспоминая о революции 1848 года, Махар посвятил свои стихи рабочим, павшим на ее баррикадах. На прошлое он смотрит под углом зрения нового исторического периода, когда пролетариат все решительнее заявлял о себе, как о дееспособном классе, борьба которого обещала быть плодотворной. Стихотворение «1848—1898. Памяти рабочих, павших в марте 1848» написано в не-

inslav

привычной для Махара призывно-оптимистической тональности. Поэт находит точный ключевой образ, символизирующий движение пролетариата — образ «красного цвета», который «зацветает вокруг все ярче год от года».

Махар до конца не осознает социальных последствий рабочего движения, но сочувствует ему, ощущает сокрытые в нем большие потенции, направленные на обновление мира. И первое мая он приветствует уже не как традиционный праздник весны, любви и чешской поэзии, а как рабочий праздник, нагоняющий страх на мещан — так, как приветствовал его в одном из своих последних очерков Ян Неруда (стих. «Майская эпиграмма».— Сб. «Голгофа»).

Скептицизм Махара не был абсолютным и безграничным. Поэт восприимчив к прекрасному, но ищет его в довольно непривычных для поэзии того времени сферах. Он открывает неприметную, не обласканную еще литературой поэзию будней, как бы начиная эту тему в чешском искусстве. «Я учился любить вещи, казалось бы, неприглядные и скучные. Снежный узор на ветвях, который прежде напоминал мне стихи Зейера, вовсе перестал меня занимать, и место его в моих снах завоевали воробьи, чирикающие на мостовой, да оконные жалюзи. Махар стал направлять мои чувства, пристрастия, любовь», — признается через много лет Незвал, вспоминая свое увлечение Махаром[9]. С поэзией Махара на смену изысканным и пышным описаниям декоративной природы приходят скупые зарисовки деревенского и городского пейзажа: ноябрь на городских улицах, усыпанных листьями, зимний день в деревне, лучи февральского солнца на стенах домов и лицах людей («Зима в деревне», «Конец февраля») и т. д.

Тему родины, звучащую в чешской поэзии официозно и торжественно, Махар раскрывает как тему привязанности человека к родным краям, обнажая истоки, корни патриотического чувства. Поэт обходится без привычных ссылок на героическое прошлое народа, без мифологических образов, аллегорий. Не славную, звучащую гуситскими цепами и хоралами историю показывает он, а деревни и леса, фабричные трубы на горизонте, проселки, леса, старух, согнувшихся над грядками и провожаю-

---

[9] *V. Nezval.* Z. mého života. Praha, 1959, str. 22.

inslav

щих глазами, прикрытыми от солнца рукой, мчащийся поезд («По дороге» и др.).

В цикле «Tristium Vindobona I—XX» (1893), написанном в основном в Вене, куда Махар уехал служить в учреждение земельных кредитов, сильно прозвучит тема Праги, привязанность к которой он особенно остро ощутил на чужбине. Он воспроизводит в стихах панораму Градчан на фоне заката, крыши домов, изгибы старинных улиц, башни и храмы, разбросанные между Петршином и Жижковым, пряча в эти строки свою тоску по Чехии. Сюжеты же национальной истории непринужденно входят в его стихи вместе с прогулкой по венским окрестностям, когда поэт, оказавшийся в непосредственной близости от Моравского поля, «где произошло несколько знаменательных сражений», как бы сам соприкоснулся со славным прошлым своего народа («На Каленберге», сб. «Tristium Vindobona»).

Поэт не отказывается от патриотической темы. Он лишь пытается ее расштамповать, перевести из патетически-торжественной в иную, более естественную, более спокойную тональность.

Отрекаясь в «Манифесте чешской модерны» от правды как правдоподобия, как «фотографии внешних вещей», выступая за «правду внутреннюю», Махар, пожалуй, как никто из его современников был верен и правде внешней. Для него характерно очень бережное и точное воссоздание действительности. Его стихи — как бы результат прямой проекции реальности в поэзию, сохраняющей соотношения и пропорции вещного мира.

Махар очень часто переводит свои чувства на язык живописи, опираясь, что типично для реализма, на зрительный образ, изъятый из бытового пласта:

А солнца жаркого лучи к нам не проникнут,
лишь золотая пыль от них, ведь занавеси спущены
на веранде, где мы сидим за самоваром
с вдовой почтенной, мадам Лебедевой.
А самовар поет, шумит,
и чая золото блестит в стаканах,
и сухари, и масло, и груши желтые
с румянцем на щечках круглых перед нами,
и крупные, подернутые дымкой гроздья винограда.
... А лишь раздвинешь
на минутку занавески — что за небо!

inslav

И море, море, море, без конца и края,
смеющееся, свежее, струящееся синью,
и с миллионом искорок, мерцающих, рассыпчатых,
уходит вдаль и вширь....
О боги, что за утро!

«Утренние часы».— Сб. «Путешествие в Крым»

Поэзия Махара имеет легко обозримую разветвленную корневую систему, которая уходит своими истоками в земной мир, в социальную среду и наполняет стихи Махара ее живой плотью, страстями и красками. И сам этот земной мир, сама реальность хоть и фрагментарно, но очень пластично и наглядно выражены в его творчестве. Из представителей своего поколения именно Махар дает наиболее осязаемый и конкретный образ эпохи в ее внутренних конфликтах и внешне-бытовых чертах. Реалистический метод писателя, его принципы прямого отражения действительности облегчали контакты махаровской поэзии с читательской аудиторией, помогали реализации гражданского потенциала его поэзии и ее воздействию на литературу XX века.

Все это относится к поэзии Махара конца XIX — начала XX в. Именно тогда были созданы произведения, которые, по признанию чешских [10] и советских [11] литературоведов, расшатывали буржуазно-националистическую идеологию и способствовали эволюции общественного сознания.

Финал же его творчества был менее позитивным. В десятые годы Махар, утратив веру в возможность перемен, разочаровавшись в Масарике и социал-демократии, на которых он возлагал определенные надежды, уходит от современности в историческую тематику.

По-иному проявляется и махаровский «индивидуализм». Раньше он размежевывал поэта с консерваторами, но не изолировал от «низов», не противоречил демократизму. Теперь же поэт, преисполненный социального скепсиса, полностью разочаровавшийся в дееспособности коллектива, общества, начинает уповать только и исключительно на сильную личность, индивидуальность. Это приводит поэта к идейно неопределенным, расплывчатым

---

[10] *Z. Pešat.* J. S. Machar basník. Praha, 1959.
[11] *С. А. Шерлаимова.* Чешская поэзия XX века. М., 1972.

inslav

критериям: ведь «сильная личность» может быть и добродетельной и порочной, среди «индивидуальностей» могут быть и Прометеи и Нероны, великие гуманисты и великие тираны. И эта неопределенность мстит за себя: поэт объективно «правеет». После 1918 г. он какое-то время занимает пост Генерального инспектора чехословацкой армии, но быстро уходит в отставку. В его творчестве 20—30-х годов прорываются резкие антиклерикальные и антибуржуазные мотивы. Но индивидуализм Махара, шаткость его идейных позиций нередко дают возможность реакции использовать его стихи для атак на республику.

Потеря светлых перспектив, ощущение бесплодности борьбы (по крайней мере, в тех ее формах, которые были в поле зрения буржуазной интеллигенции), вызвав в творчестве Махара стремление отразить неутешительную правду жизни, имели иные последствия для О. Бржезины (1868—1929). Его творчество — другое русло, по которому устремилась чешская поэзия переломной эпохи, другая философско-эстетическая позиция личности, вступившей во внутренний конфликт с обществом.

Он пытается разрешить эту конфликтную ситуацию, максимально эмансипируясь от общества: ослабляя контакты с близлежащим к человеку общественно-бытовым слоем. Увлекаясь философией идеализма, он стремится разгадать какую-то высшую сущность бытия, его таинственный смысл, который доступен лишь сверхчувственной интуиции художника. Материальный мир интересует художника не сам по себе, а лишь как видимое проявление таинственного Нечто, как знак, символ этого Нечто, намек на него.

В этой устремленности к иному, нематериальному миру, которую демонстрирует символизм, можно увидеть и выражение пассивного протеста против реальных мерзостей жизни, которыми художник, бессильный им противостоять, пытается пренебречь. И реакцию на духовную бессодержательность заявившего о себе в конце века натурализма, на его плоский объективизм. Символизм — это и реакция на симптомы нового, «делового» стиля жизни, который насаждала капиталистическая цивилизация с ее культом технических достижений, трезвого практицизма, делового расчета, с ее презрением к духовному началу и сосредоточенностью на удовлетво-

inslav

рении «потребностей тела». На почве символизма, который культивировал непрактичную отрешенность от бренной мирской суеты, одинаково могли сойтись и мечтатели, и мистики, принципиальные идеалисты и просто романтики.

Каждый художник-символист вкладывал в это Нечто, прозреваемое сквозь оболочку материального мира, свое понимание, свое содержание, далеко не устойчивое и не стабильное. У Бржезины это Нечто тоже свое и тоже неопределенно. За ним угадывался то потусторонний мир, манящая бездна небытия, к которому, как к освобождению, стремится душа человека. Отсюда — декандентская поэтизация смерти. Но мотив этот, присутствующий в поэзии Бржезины (особенно различимый в первом сборнике «Таинственные дали»), не основополагающий, он не составляет доминанту его мироощущения, как это было у декадентов (в чешской поэзии у Иржи Карасека из Львовиц, например, и отчасти у Главачека). Он просматривался лишь в некоторой «просветленности» образов, связанных с этим сюжетом. Чаще Бржезина толкует это Нечто как неразгаданную тайну Вечности или Вселенной, просто как что-то Неведомое, Таинственное, Непостижимое (Бржезина так и пишет эти слова с большой буквы, опредмечивая прилагательные, придавая им особое содержание).

В более поздних сборниках Бржезины за этим Нечто станет проглядывать космос — сокрытое от глаз человека, трудно доступное его восприятию, но реальное, а не спиритуалистическое продолжение земного бытия. Иногда в этом Нечто проглядывает мечта о будущем. Эмоциональные перепады, свойственные поэзии Бржезины, где обнажается то бездна отчаяния, то бездна восторга, его резкие переходы от выражения трагической смятенности к состояниям радостным и просветленным, заставляют менять его это Неведомое, ощущать и видеть его по-разному: то черным зияющим провалом, всепоглощающей Вечностью, то лучезарно прекрасной и влекущей мечтой.

Поэт освещает Нечто внутренним светом, наполняет содержанием своей души. Он прозревает его, погружаясь в себя, заглядывая вдаль, дает выход своим внутренним ощущениям. Но любые ощущения Бржезина переводит на язык конкретных образов, выстраивая их подчас в

inslav

четкую и цельную картину, лишь отдельные детали которой раздвигают, размывают ее земные горизонты, продолжают ее в Неведомое. Являясь в те времена своеобразным антиподом реализма, чешский символизм в лице Бржезины тем не менее охотно пользовался его завоеваниями, связанными с усилением роли наглядного предметного образа.

Свою символистскую отрешенность от жизни, погруженность в себя, стремление, не замечая шума жизни, расслышать голоса «Великой Ночи», Бржезина выражает с помощью образа покинутого монастыря, который стоит в стороне от городов, наполненных кипением жизни. «Монастырь» сам по себе ассоциируется с уходом от жизни, от ее забот и суеты. Бржезина же эту отрешенность усугубляет. Его монастырь покинут, заброшен, погружен в сумрак и молчание:

Под влажными сводами дней я с думами своими иду,
как по переходам покинутого монастыря,
где о фрески стен разбиваются волны сумерков,
и забытые легенды темнеют в почерневших рамах,
как окна, прорубленные через столетья чудес
в угрюмые горизонты Таинственного.

«Белое пламя света». — Сб. «Таинственные дали»

Стремление разглядеть какой-то второй план, какой-то таинственный подтекст, заставляет поэта иногда очень напряженно читать книгу жизни, пристально всматриваясь в «земную оболочку». Символист жаждет «сверхзрения», «сверхчувства», «сверхслуха». Талантливый поэт Бржезина обретает их. Он различает «пульс растений» и «музыку звездных дорог», «света лучей преломленье, воздуха трепет и шум, тихий полет мотыльков, в глубинах души мыслей рождение тайное» и т. д. Он передает словом и трудно осмысляемое состояние души и призрачную красоту земного. Его поэзия настраивается на волну неуловимого, на излучение невидимого. Она отражает то, что пронизывает, пропитывает мир как воздух, как звуки и свет. Все то, что по природе своей зыбко, непостоянно, изменчиво и больше «кажется», чем реально существует.

Умением «слушать музыку приближающихся теней» Бржезина напоминает романтика Карела Генека Маху

inslav

(1810—1836), которого тоже отличала необыкновенная тонкость восприятия, детализация состояний и ощущений. Он тоже различал «тень потонувших городов» и «лопнувшей арфы звук». Но у Махи это было попутным поэтическим открытием. Символизм же воплощение еле уловимого культивирует. Эта открытая Махой, но затем почти забытая возможность чешской поэзии, пройдя через творчество Бржезины как через усилитель, вновь заявит о себе в искусстве XX в. как одна из особенностей стиля Незвала, Галаса, Грубина и др.

Отречение от мирских забот и радостей, от естественно-будничного течения жизни иногда тяготит писателя. В его творчестве звучит мотив жертвенности — жизнь художника принесена в жертву искусству. Он ощутимо страдает от своей самоизоляции и пытается ее нарушить, если не за счет установления контактов с социальной средой, то за счет установления их с природой, с материальными стихиями.

Стремление прислушиваться к «голосам Неведомого» сочетается у Бржезины с жаждой объять своим взглядом, слухом, своей поэзией все возможное, все необъятное. И эта тенденция нарастает. Если для первых книг— «Таинственные дали» (1895), «Рассвет на западе» (1896) характерна погруженность в субъективно-личные ощущения, характерна символистская устремленность в «неведомые дали», то в последующих сборниках — «Ветры с полюсов» (1897), «Строители храма» (1899), «Руки» (1901) — поэт станет пристально рассматривать сам материальный мир. Для первых книг типичны следующие темы, зафиксированные в названиях стихов: «Тихая боль», «Агония мечты», «Знаменье души», «Торжество печали», в последующих же появляются «Город», «Буря», «Песня о солнце, земле, водах и таинствах огня», «Природа», «Апофеоз колосьев», «Над всеми огнями и водами», «Зной», «Время» и т. д. Материальный мир из промежуточной станции между поэтом и вечностью, становится станцией назначения — предметом внимания и поэтического анализа.

Бржезина избирает для себя масштабы Вселенной и Вечности, угол зрения провидца. Земля, века, поколения, города, природа — перед ним, как на ладони. Дробление, детализация, расслоение ощущений сочетаются у Бржезины с вниманием к категориям крупным, мас-

inslav

штабным, космогоническим. Призрачно-паутинное сплетение образов причудливо налагается на бездны веков, океанов, на пожары и колебания миллионов солнц. От переливов душевных колебаний до картин космических катастроф, разрушающих и рождающих целые миры — вот амплитуда его образов. Но средний, человеком наиболее обжитой, социально-бытовой слой у Бржезины почти полностью отсутствует. У Махара, например, все совершалось в его пределах. Бржезина же отклоняется от него либо в сторону микро-, либо макромира. А соприкасаясь с бытовым явлением, дает ему символистскую интерпретацию.

Поэты перелома веков осваивали тему города. Обращается к ней и Бржезина, изображая не какой-нибудь определенный город, как это сделал бы Махар, воспевавший Прагу, а город вообще. Город с большой буквы, абстракцию, символ бытия. Он несет в себе приметы средневековых городов Европы, показывая, что поэт, какое бы искусство ни исповедовал, не может отрешиться от реальных впечатлений («Тысячи башен поднялись к облакам, а башни, что рухнули давно, подняли свои тени. Огромные толпы валили в ворота и из ворот...»), но он нереален. Он — вне времени и пространства, вернее, на перепутье разных времен и пространств, являясь средоточием всевозможных событий, перекрестком истории, концентратом жизни, где одновременно показаны ее разные стороны — радости, грехи, покаяния, преступления, борьба.

... К неизвестным торжествам звонили колокола,
процессии кающихся тянулись,
войска возвращались с поля битв,
шагали в кандалах арестанты,
а тени вставших из мертвых бродили среди толпы,
и голоса их вливались в голоса живых,
господствуя над ними.

«Город».— Сб. «Ветры с полюсов».

Соприкасаясь с явлениями материального мира, поэт сохраняет и в то же время трансформирует символистское «прозрение сущности». Он «прозревает» в них не какое-то трансцендентальное начало, а пытается определить функцию явления, его предназначение, его место в целостной системе мироздания.

inslav

Решая эту задачу, Бржезина пользуется и метафорическим образом-стяжением, который выражает авторскую интерпретацию сущности. Но чаще он создает собирательный образ-картину. Природа, Время, Поколения присутствуют в виде впечатлений и ассоциаций, связанных с этими понятиями. Поэт суммирует и при этом демонстрирует слагаемые, из которых сумма складывается. Среди них — и реальные формы существования данного поэтического объекта.

В стихотворении «Зной», например, поэт привлекает разные варианты этого понятия, использует детали, конкретные и отвлеченные, определяющие и состояние природы и состояние человека, страдающих от зноя:

Иллюзии в жару, как галлюцинации умирающих от жажды!
Земля перезрелая трескается. Цветы невидимых пламеней встают, как сорняки лилий и как плющ, устремленный ввысь, присасываются к неподвижным деревьям....
Безмолвны нивы, понуры города; в заклятых пещерах мастерских на сомкнутых устах замолкли песни....

А касаясь темы поколений, поэт размывает этот образ вширь и вглубь, лишает его исторической определенности, вовлекает в свою характеристику качества, свойственные и поколению отцов, и бржезиновскому поколению. Он пытается раскрыть их постоянную, внеисторическую суть, их сквозное начало. И видит его в том, что каждому поколению свойственно дерзать и испытывать неудовлетворенность от безрезультатности поисков. Каждое поколение, тем не менее, звено в цепи развития человечества, звено, соединяющее прошлое с будущим. Вот, пожалуй, самая общая идея стихотворения «Плач уходящих поколений», не сформулированная в виде тезиса, а «потопленная» в образах стиха.

Многие детали бржезиновских обобщающих полотен возможны, реальны сами по себе. Нереально лишь их одновременное схождение на плоскости одного стиха. Сохраняя очертание факта, Бржезина придает ему условность, помещая его в непривычный контекст, делая его звеном в длинном ряду разноплановых деталей и образов.

Реальный мир присутствует в его поэзии, только в сжатом виде, далеком от своей естественной, бытовой раз-

inslav

ряженности. Бржезина пренебрегает законами пространства и времени, все предельно уплотняет, не соблюдает естественной дистанции между предметами и явлениями.

Поэт по-своему пытается решить одну из задач, на которую претендовал символизм: задачу максимального повышения содержательности искусства.

«Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета... В этом смысле оно всегда символично: но то, что она (душа искусства. — *Л. Б.*) объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конкретного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения»[12], — писал Вяч. Иванов, выражая стремление символизма к «неизмеримости конечного смысла» искусства, к тому, чтобы содержание его было шире предмета изображения.

Любые произведения большого искусства не исчерпываются текстом, не ограничиваются тем, что по данному поводу прямо высказал художник. Многим произведениям присуща «неизреченность», «неизмеримость конечного смысла». Многие произведения имеют свой подтекст, свою сокрытую, «подводную» часть, на которую «намекает» его открытая часть — текст. Произведения искусства вообще широко пользуются «намеком». На этом основаны многие поэтические приемы (хотя бы синекдоха — часть от целого, намек на целое). Но символизм эти родовые особенности искусства как такового гипертрофирует, подвергает мистификации. Символизм культивирует недосказанность, намек, сознательно превращая текст в еле различимую, едва приоткрытую часть громадного айсберга. Важно и на что намекает поэт-символист, что́ за этой неизреченностью скрывается, какой «конечный смысл» имеет он в виду. Содержательности, бездонности символист достигает за счет сопряжения своего стиха с каким-то таинственно непознаваемым миром.

---

[12] *Вяч. Иванов.* По звездам. — В кн. «Литературное наследство», т. 27—28. М., 1937, стр. 36.

inslav

Потаенный смысл высказанного уводит подчас либо в область каких-то подсознательно-интуитивных ощущений, либо в сферу трансцендентального, принципиально непостижимого. Не избегает этого и Бржезина, особенно в первых сборниках, где очень ощутимо присутствие Таинственного. Но постепенно он начинает искать и другие способы повысить содержательность стиха.

Эти возможности предоставляет Бржезине и тот материал, с которым он «работает», и то осмысление, которое дает ему художник. Обращаясь к стихиям, мирозданию, Бржезина укрупняет объект, предмет изображения. Он осмысляет явления, которые по природе своей безграничны и как бы сообщают эту бездонность, безграничность осмысляющему их стиху. Стих будто хочет им соответствовать и разрастается по всем параметрам — и в глубину (по насыщенности содержания, по своей наполненности), и в ширину, и в длину — удлиняется стихотворная строка, строфа становится массивной, объемной, раскованной. Повышению содержательности помогает и поэтический принцип Бржезины: создавая суммарную картину, включить в нее все возможные слагаемые, выразить самый широкий конгломерат представлений и ассоциаций. В таких стихах-гигантах (а их особенно много в последних сборниках) поэт фактически все высказывает открытым текстом, не оставляя ничего потаенного. Айсберг почти полностью выходит из темной пучины.

Поэт устанавливает прямые контакты со стихиями, Землей, Вечностью, Вселенной, ослабляя контакты с социально-исторической, конкретно-бытовой средой. Но благодаря насыщенности его творческого сознания и его вкусу и конкретной детали, в его стихи проникают образы, в которых ощущается социальный опыт писателя.

Импульсы, исходящие от самой социальной действительности, да, видимо, и от реалистической литературы, приковывавшей внимание к социальным конфликтам, заставляют и Бржезину хотя бы косвенно касаться этих конфликтов и обнаруживать демократический потенциал своего искусства. Среди впечатлений, вошедших в стихотворение «Зной», есть такие, что отражают жизнь угнетенных низов:

inslav

... в заклятых пещерах мастерских
на судорожно сомкнутых устах утихли песни, в смешном жужжании веретена,
в льстивом шелестении ремня, в клокоте огня и металла,
в умолкших молитвах, взывавших: Освобождения!
Пусть факел гнева еще ближе склонится к земле с лазури и сожжет паутинный ее цвет!

«Зной».— Сб. «Руки»

Поэт упрекает «поколения» в том, что они не замечают «невидимую печать скрытого горя на лицах миллионов», что они боятся заглянуть в «тайну братских взоров». Создавая образы «счастливых», создавая некую философско-поэтическую абстракцию счастья, Бржезина дает ему гуманистическую интерпретацию. Счастливые— те, кого влечет порыв, мечта, кто повелевает солнцу и чьих деяний ждут люди («Счастливые». Сб. «Ветры с полюсов»).

Присутствие сильного демократического начала в поэзии Бржезины явственно обнаруживают ключевые стихотворения двух его заключительных сборников. «Строители храма»—это обобщенный образ человечества, показанного в виде печально шагающих толп. Каждый одинок в этой толпе: «чужды были их души друг другу, как будто бы все они собрались на землю из разных миров, потерпевших крушение». (Так преломилась здесь «поколенческая» тема одиночества.) Они идут, погруженные в свои думы о лесах и городах, которые высятся над землей, о «наслаждении труда, торжественном звоне молота, об укрощении огня и упоении борьбой». Эта бредущая толпа — неоднородна. В самом конце ее — «рабы», «миллионы нищих», «муравьи, что выбрались из каменоломен»:

... утомленная душа их не имела грез.
Только в искрах, что сыпались из глаз при неожиданных ударах, они видели над собой своды небес, почерневшие от сумрака столетий,
в виде потолка мрачной мастерской, закопченной от тысячелетней работы...

Им отдает поэт свои симпатии и связывает с ними свои надежды. Среди них идут «строители храма», лучшая часть человечества — созидатели, мечтатели, творцы.

inslav

«И уверенность им придавала сокрытая в них радость, стойкая, белая и сильная, как солнце, что, скрываясь в бурю и ночью, все равно, согласно вечным законам, управляет землею... К миллионам страждущих братьев вела их цель, словно к вербовке рабочих для стройки». Мир Бржезины обретает здесь радужную перспективу, в нем обозначены светлые горизонты будущего.

В стихотворении «Руки» дан емкий, оптимистически осмысленный образ человеческого бытия, смысл которого — деяние. Поэтому символ его — руки, воюющие, страдающие, бессильно поникшие, омытые слезами, созидающие. Руки эти строят и сопротивляются забвению, а сплетенные вместе, обретают способность объять «все твердыни, пущи и горы». Поэт в этом стихотворении использует символ в его реалистической функции. Он перестает быть намеком, а становится образом ясным и недвусмысленным, обобщенно и лаконично выражающим авторское восприятие действительности, где главное — человек, созидание, труд.

Бржезина — типичный и в то же время своеобразный представитель символизма. Он талантливо выразил его основные особенности и внес в него много специфического, индивидуального. От холодно-аристократического искусства с его ориентацией на Ницше и Шопенгауэра Бржезину, выросшего в семье сапожника и всю жизнь прослужившего учителем, отличают социально-гуманистические, жизнеутверждающие мотивы. Они нарастают в его творчестве и кульминируют в последнем сборнике «Руки». Если в его поэзии и просматривается культ сильной личности (его Счастливые — сильны), то не как критерий отбора, а как идеал, к которому надо стремиться. В основе его — не холодное презрение к людям, а боль за людей.

У Бржезины есть и точки соприкосновения с реализмом. Его роднит с ним интерес к материальному миру, его стихиям и началам, вкус к предметному, конкретному образу. Отвлекаясь от действительности, быта, социальной среды как постоянного источника поэзии, как основного объекта приложения творческих сил, Бржезина использовал материальную и даже социальную среду в качестве безотказного поставщика образов, деталей, штрихов. Вырванные из привычного контекста, свободно скомпанованные, они служили монументальным, фан-

inslav

тастическим конструкциям, композицию которых определяли не столько законы объективной реальности, сколько воля художника. Но бржезиновская воля не была произволом. Создавая символические абстракции, открывающие неизменную сущность какого-либо явления, категории, понятия, художник учитывал объективно свойственные им черты, не пренебрегал и конкретно-жизненными формами их бытования.

Черты неповторимого бржезиновского стиля, его богатая образность, взаимопроницание разных жизненных пластов, создающее причудливое соединение несоединимых образов — все это войдет в актив чешской поэзии XX в. Но, обогатив стилевую палитру искусства, символизм не был продолжен в Чехии как художественное течение.

Творческий путь Бржезины был значительно короче его жизненного пути. Он активно писал всего семь лет. И случай этот в истории символизма не единственный. Непродолжительным был период творчества Рембо. Пути к другим художественным методам искали Малларме, Блок, Брюсов. В какой-то мере это можно объяснить особенностями самого символизма.

Символист, пренебрегая контактами с социально-бытовым слоем, с повседневной реальностью, лишался каких-то постоянно действующих творческих раздражителей. Он отгораживал себя от многочисленных внешних импульсов, ослабляя ту корневую систему, которая обеспечивает бесперебойное снабжение творчества соками жизни.

Символизм, с его четко выраженным стилистическим рисунком, легко мог стать предметом подражания, выродиться в манеру, в стилизацию, в писания под символизм. Естественно, что Бржезина не мог пойти по этому пути. Выполнив поставленную перед собой задачу, выразив абстрактные «сущности» Вселенной, Природы, Человечества, «все объяв и все охватив», он замолкает, исчерпав себя. Видимо, склад характера, замкнутость натуры, климат времени и климат, который он создал вокруг себя сам, помешали ему выйти к другому искусству.

Размышляя о причинах раннего отхода Бржезины от поэтического творчества, чешские литературоведы, как мне кажется, делают правильный вывод, который может дополнить наши соображения: «Отчасти здесь сказались

inslav

трудные условия, в которых жил и работал бедный деревенский учитель. Но основная причина коренится в самом методе символизма, который затруднял проникновение сырого жизненного материала в литературу и приводил к тому, что он был использован лишь как инструмент для создания абстрактных конструкций: при этом быстро иссякали источники творчества, и поэт должен был либо выйти за границы своего метода, либо повторять себя. Первое было Бржезине недоступно, на второе он не мог пойти сам»[13].

Когда связь искусства с реальностью в каких-то звеньях нарушается, искусство лишается прочной, надежно питающей его основы. И это так или иначе дает себя знать.

* * * * *

Поэт Антонин Сова (1864—1928), сочетавший чуткость к социальному бытию, озабоченность несовершенством общественного строя с наклонностями к углубленному самоанализу и романтической устремленностью в мир мечты, творит иногда на территории, подконтрольной разным методам. Сова отразил широкую гамму настроений, типичных для рубежа веков, уже в самом себе соединив разные варианты реакции личности на разочарования и надежды переходного периода. Поэт необыкновенно тонкой духовной организации, восприимчивый к веяниям эпохи, Сова аккумулировал в своей поэзии разные художественные тенденции, меняя свой инструментарий в зависимости от творческой задачи, им поставленной, и от материала, с которым соприкасался художник. В запаснике его были и жанровые картины, и экспрессивные аллегории, обобщенно выражающие уродства буржуазного мира, и пророческие видения грядущих социальных потрясений, и акварели лирических пейзажей. У Совы много перекличек с поэзией символизма, отсюда разноголосица (не изжитая до сих пор) во мнениях по поводу места Совы в искусстве. Его относят либо к символизму, либо к реализму. Сова при всей сложности своей художественной структуры — поэт реалистической

[13] «Čeští-pisovatelé z přelomu 19 a 20 století» Praha, Československý spisovatel, 1972, str. 26.

inslav

направленности [14]. Символизм бросил отсвет на его творчество, проник в его поверхностный стилевой пласт, не затронув мировоззренческих основ. Он придал своеобразный оттенок его реализму, определил некоторые детали его поэтического здания, не повлияв на его общую архитектонику.

Второго, таинственно-неведомого мира, к которому устремлена поэзия символизма, у Совы нет. Он полностью погружен в мир реальный, полон им, занят его проблемами и конфликтами. В нем — импульсы переживаний, истоки страданий и поводы к надеждам. Если и есть в его стихах какое-то непознанное, но страстно прозреваемое Нечто, так это будущее, мечта поэта о «новом царстве» справедливости и счастья. Поэзия Совы больше, чем кого-либо из его сверстников, наполнена предчувствием и ожиданием грядущего и верой в него. Сова грезит и мечтает, пытаясь воображением восполнить недостаток прекрасного в жизни, выразить свою веру в конечное торжество гармонии и красоты. И призраки, населяющие некоторые стихи Совы, — это не посланцы потустороннего мира, а образы из сказки, предвещающей будущий мир, где восторжествует человечность и доброта и осуществятся надежды.

Вполне понятная неопределенность и расплывчатость идеала, недостаток конкретных жизненных форм для его воплощения заставляли Сову активизировать свою фантазию, выражая с ее помощью то, что еще не свершилось.

Общая конструкция его поэзии, нацеленной на объективное отражение реальности в ее социально-психологической обусловленности, и материалистическое толкование действительности дают основание считать Сову реалистом.

Сова, так же как и Махар, отразил потребность литературы отойти от буржуазно-националистических критериев, усилить антибуржуазное начало, обнажить язвы и пороки современного общества. Эти качества поэзии

---

[14] См. *Л. Н. Будагова.* Антонин Сова. — В кн. «Очерки истории чешской литературы XIX—XX века». М., Изд-во АН СССР, 1963; *В. К. Житник.* Развитие поэтического мастерства А. Совы. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Киев. 1973.

inslav

Совы, ее «тенденциозный», «общественный» характер подчеркивал и Шальда[15].

Как и Махар, он направляет гнев против своих соплеменников. В объектив его критики попадает не только немецкий историк-шовинист, оправдывающий национальный гнет («Теодору Моммзену». Сб. «Разбушевавшиеся печали», 1897), но и «безголовые патриции»: чешская буржуазия, которую поэт презирает за пассивность и бесхребетность.

Мещане твои, Прага, превосходны!
...
Без знаков племенных различий,
Они от сусликов наследуют свои привычки,
где надо по течению плывут,
где надо спину горбить — горбят,
где можно дерзость проявить — дерзят!
Эй, буржуа! Тепло тебе, удобно и уютно,
ты пересчитываешь золото свое,
дрожишь над ним, как скряга, опасаясь
потопа социального,
как светопредставления...

«Патетические печали».— Сб. «Сломанная душа».

Но, осуждая одних, Сова активнее, чем Махар, сострадает другим. Жизнь современного общества для Совы — источник больших мук. Тема «дна», страданий, не только нравственных, но и физических — от голода, нищеты, звучит в творчестве Совы несравненно более сильно, чем у Махара. Уже в раннем сборнике «Реалистические строфы» (1890), где было много жанровых зарисовок и сцен, поэт заявил о своей потребности сочувствовать людям «заброшенным и нищим» и «искать причины зла». Позже, отойдя от жанровой поэзии, переходя от бытовых зарисовок к страстным исповедальным стихам, где выражен весь сложный комплекс переживаний поэта, вызванных и личными бедами и горестями века («Сочувствие и сопротивление», «Сломанная душа», «Взбунтовавшиеся печали», 1894—1897 гг.), поэт остается верен себе.

---

[15] *F. X. Šalda.* Soubor díla. sv. 12. Praha, 1950, str. 249.

inslav

Для Совы характерно обостренное внимание к движениям масс. Он отзывался на них несравненно более активно, чем Махар или Бржезина, всегда реагируя на возникающие революционные ситуации. Сова ярко отразил подъем национально-демократической борьбы на рубеже веков, кульминация которой пришлась на 1905 год, когда под влиянием русской революции в Чехии развернулось движение за всеобщее избирательное право (сб. «Приключения отваги», 1906). В пророческих стихах Совы прорисовывается схема социального процесса, обнажаются истоки бунта, который зреет в «загнивающей державе». Когда богатеют одни и беднеют другие, тогда «родится бунтарь» («Вихрь духа»). Поэт приближается к пониманию тех сил, которые способны обновить мир, и видит их в «кварталах нищеты».

Сова демократичнее и радикальнее Махара. Его контакты с социальной действительностью более прочны и постоянны. Они сохраняются и в десятые годы, несмотря на политическую застойность этого периода. Гражданская тема, несколько ослабленная погружением поэта в интимную лирику (сб. «Лирика любви и жизни», 1907) и его увлеченностью философскими проблемами бытия (сб. «Жатва», 1913), усиливается к 1917 г. вместе с активизацией социально-политических процессов в России и в Австро-Венгрии.

Несмотря на противоречивое отношение к Октябрьской революции, в которой его испугали ее самые суровые стороны, связанные с революционным насилием и гражданской войной, Сова явно тяготел к левому лагерю чешского искусства, подтверждая это фактами жизни и творчества[16]. Сова очень быстро преодолел свои предубеждения против событий в России, и сложное к ним отношение уступило место горячим симпатиям к Советскому государству.

Ненависть поэта к капиталистическому строю заглушала страх перед революцией, и стихотворения Совы последнего периода в сб. «Кровоточащее братство» (1920), «Надежды и боли» (1924) и др. приобретают объективно-революционное звучание, усиливая левый лагерь чешской литературы. Недаром Юлиус Фучик в статье, посвященной десятой годовщине Октября, среди произведе-

[16] См. об этом названные работы.

inslav

ний, которые свидетельствовали о воздействии Октябрьской революции на чешскую культуру, называл и произведения Антонина Совы [17].

Различия между творчеством Совы и Махара рубежа веков — это различия между творческими индивидуальностями, но не методами. Оба — реалисты, но реалисты разного типа.

Махар, несмотря на преобладание в его поэзии малых форм, — поэт эпического склада. Он часто выступает в роли рассказчика, многое демонстрирует, убеждая не прямо, а на примерах. Эпическая канва, сюжетная линия, четкое очертание факта, ставшего предметом изображения, — все это отчетливо просматривается в поэзии Махара, как бы опирающейся на твердый эпический каркас. В лирических же отступлениях Махар часто подавляет непосредственное чувство иронической улыбкой, проявляя определенную эмоциональную сдержанность.

Сова — лирик, хотя пробовал писать романы, рассказы, поэмы. Он выражает свои чувства бурно, непосредственно, в форме монологов и исповедей. Он дает открытый выход своим настроениям. Его творчество можно считать лирической исповедью поколения. В своеобразии индивидуальности Совы — причины его стилевых флуктуаций. Сова — поэт более экспрессивный, натура более темпераментная, чем Махар. Ему тесно в рамках спокойно-реалистического стиля. Его большой душевный накал как бы требует от стиха формальных соответствий. Поэтому он так отзывчив на все, что обещает повышение эмоциональности поэтической речи. И прежде всего в этом плане использует тенденции символизма, романтизма, импрессионизма.

Сова горячо отозвался на стремление символизма повысить мелодичность чешского стиха. Четкая звуковая организация произведения помогали символистам высказать «неизреченное», углубить содержание. Интонация символистского стиха иногда говорила больше, чем его составленный из недомолвок текст. Некоторые русские символисты вообще стремились к «освобождению поэзии от литературы» [18], к ее сближению с музыкой.

---

[17] *J. Fučík.* Říjnová revoluce a česká kultura. 1927. «Česká literatura», 1973, č. 1.

[18] *В. Асмус.* Философия и эстетика русского символизма. — «Литературное наследство», т. 27—28. М., 1937, стр. 36.

inslav

Крайности эти не были свойственны чешскому символизму, но и Бржезина огромное значение придавал интонации и мелодике стиха, музыке слова, широко используя ассонансы и аллитерации. Многие его произведения как бы рождались на волне скрытой и могучей мелодии, заявлявшей о себе сложным и проясненным ритмом.

И для Совы ритм был важным выразительным средством, что-то добавляя к высказанному, неся в себе большую эмоциональную информацию. Он широко варьировал всевозможные размеры — от силлабо-тонических до свободных, используя и развивая интонационно-ритмические возможности чешской поэзии.

Махар был очень конкретен в своей критике общественных пороков, направляя ее по точному адресу. И адрес этот приводил читателя к какому-нибудь определенному явлению, показанному в его жизненных декорациях, привычных мизансценах. Махар нарушал их лишь тогда, когда использовал прием гротеска. Сова, как правило, абстрагируется от частного, единичного, пытаясь показать запутанный клубок мерзостей жизни. Как и Бржезина, он создает стихи повышенной концентрации содержания, где пространство и время спрессованы, уплотнены. Охватывая многообразие фактов, выраженных и прямо, и аллегорически, он создает впечатляющие картины народных страданий, перенасыщенные образами «черных вымерших полей», «худых рук у машин», «голодных детей», «гниющих колосьев», обобщающие картины старого мира, обреченного на гибель («Наивный рельеф голода», «Ужас примолкшей нищеты» и др.—Сб. «Разбушевавшиеся печали»).

Так же как и Бржезина, Сова любит множественное число. У Бржезины были «Счастливые», «Строители храма», «Потерянные», «Владыки грез». У Совы — «Дети отваги», «Смелые завоеватели», «Сны завоевателей» и др. (сб. «Приключения отваги»). Так же как и Бржезина, Сова часто меняет «я» на «мы», пишет о массах, множестве. Но логика у поэтов разная. Бржезина, у которого это множественное число выплывало очень часто в разных темах, исходил преимущественно из концепции символизма, нацеленного на выявление абстрактно-безличной сущности, которую поэт выражал через собирательную картину, через множество, растворявшее в себе

inslav

единичное. Сова же прежде всего исходил из темы, из материала. Прообразом его «толп», «мы», «множества» была действительность, те толпы и массы, которые все решительнее заявляли о себе. Революционно-демократические движения, силу которых ощущал поэт, имели массовый, коллективный характер. И в поэзию Совы они проецировались в соответствующих очертаниях. Сова в какой-то мере предвосхитил коллективизм революционной литературы 20-х годов, писавшей от имени класса и о классе. Хотя, конечно, «толпы» Совы не имеют такой социальной определенности, они значительно более абстрактны, чем класс.

Литература рубежа веков, предсказывая революционное будущее, неизменно отступала от конкретно-реалистических форм, ибо действительность не давала для них материала. Отступал от них и Сова, обращаясь к романтическим аллегориям и образам-символам, пророчески намекавшим на грядущие потрясения. Романтизм и символизм позволяли поэту выразить лишь ощущение будущего, избежав при этом необходимости детализировать свои представления о нем. Предсказывая и ожидая гибель старого мира и рождение мира нового, Сова использовал пророческие интонации, торжественно-патетический стиль, массивную раскованную строфу, очень часто многостопный амфибрахий с цезурой, приближавший стихи Совы к античным размерам и облекавший поэта в тогу провидца. И все эти формальные ухищрения, все выходы к символизму и романтизму имели свою мотивировку. Они определялись поисками соответствия между материалом, чувствами поэта и способом их отражения. Символистско-романтическая неопределенность образов была вызвана неопределенностью объекта, темы поэзии, которая не была поэту до конца ясна. В своей гражданской лирике Сова многое старался разгадать, совпадая в этих своих усилиях с символизмом. Но предчувствовал и разгадывал Сова будущее.

Бржезина исследовал мирозданье, его извечные, неизменные конструкции. Сова — социальный слой, общество, близкую к человеку среду. Степень абстракции у него больше, чем у Махара, но меньше, чем у Бржезины. Она отрывает его от земной поверхности, но не выводит за пределы земного притяжения, за пределы зем-

inslav

ной атмосферы. Гражданская поэзия Совы была близка революционно-романтической линии чешской поэзии, которой искусство откликалось на приближение эпохи революций. Эта тенденция не обособилась в какое-то особое направление, а проявлялась в творчестве многих поэтов конца XIX — начала XX в. — Св. Чеха, Безруча, С. К. Неймана, в творчестве рабочих поэтов — Пецки, Зоули, Запотоцкого и т. д.

Пользуясь в гражданской лирике экспрессивными образами, интонациями поэта-провидца, поэта-трибуна, Сова резко меняет инструментовку, когда обращается к теме природы, обнаруживая удивительную способность проникаться материалом, перестраивать в зависимость от темы свой стиль. Эта способность в полной мере привьется чешской поэзии XX в., отличавшейся большим стилистическим разнообразием, проявлявшимся даже в пределах одного метода.

Стихи Совы о природе звучат как чистое скрипичное соло. Он отказывается от сложной метафорической оранжировки, максимально экономя изобразительные средства, скупо набрасывая пейзаж.

Как я, ольхи, вас любил,
тих вечерний сумрак был.
По камням вода журчала,
Вашу тень вода качала.

Зов протяжный рыбака
Долетал издалека,
Мерно жернова мололи.
Гул их — отзвук прежней боли.

В камышах мелькнул кулик,
Гладь реки разбив на миг.
Пело в сердце, не смолкая,
Счастье — птица золотая.

«Ольхи».— Сб. «Цветы интимных настроений», 1891.
Пер. И. Гуровой

Но им всегда сопутствует большое эмоциональное содержание, невысказанность сильного чувства, психологический подтекст. Его пейзажная лирика сопряжена с темой внутреннего мира поэта и в то же время имеет самостоятельное значение, помогает читателю войти в мир самой природы.

inslav

У поэтов-предшественников (прежде всего у «люмировцев») природа играла служебно-подчиненную роль: была фоном, декорацией для поэтического действа, либо просто источником образных средств. Сова достигает бо́льшей степени раскованности в изображении природы и человеческих чувств, устанавливая бо́льшую степень близости между ними. У Совы природа и человек взаимосвязаны, взаимопроникают, помогают друг другу выразить себя. Создавая пейзаж настроения, Сова природу не деформирует, не искажает, не допускает над ней никаких насилий. Он стремится передать ее как можно более тонко и точно. Пейзажи Совы напоминают полотна импрессионистов с их чуткостью к моменту восприятия, с их вниманием к воздуху, к цвету, к освещению, меняющемуся в зависимости от времени суток и от погоды, — ко всему тому, что помогает передать не статичную неподвижность пейзажа, а его живую изменчивость в пространстве и во времени. Пытаясь показать нюансы и оттенки в состоянии природы, поэт часто детализирует тему, создает целую серию стихов на какой-то один сюжет. Так, в сборнике «Я вернусь еще раз» (1900) у него есть, например, целая серия стихов о вечере. Вот просто «Вечер», когда гаснут солнечные лучи; вот «Голоса вечернего одиночества», когда по притихшим полям разносится далекий колокольный звон; вот «Вечера в августе», когда смолкают голоса крестьян, собирающих урожай, и туманы обволакивают землю; вот «Гармоническое спокойствие осеннего вечера», когда под слабыми порывами ветра перешептываются опавшие листья. А вместе с этим поэт показывает и целую гамму своих собственных настроений. В отличие от полотен живописцев, где природа безмолвна, у Совы она дышит, перешептывается, звучит.

Особенно Сова любит предрассветные часы и сумерки, туманы и дожди, которые размывают краски, как на полотнах импрессионистов, смягчают очертания, придают пейзажу задумчиво-нежный колорит. Даже яркий май с его богатой цветовой палитрой поэт приглушает, окутывает вечерним сумраком, прикрывает пеленой дождя:

Двадцатое мая и дождик тихий,
и дождик тихий и вечер светлый,
жасмин в садах дрожит и дышит,

inslav

розы, сирень и фиалки ночные —
все серым стало и еле трепещет,
примолкли птицы, а вечер светлый,
ночь так прекрасна, в ней шорохи, шелест,
а месяц на небе отходит ко сну.

«Светлый вечер». Сб. «Сочувствие и сопротивление»

Природа в поэзии Совы индивидуализирована. Это прежде всего Южная Чехия, где поэт родился и вырос, с ее прудами в зарослях ивняка и ольховника, речными протоками, лугами в росе. Может быть, поэт и был так пристрастен к туманам и дождям, что они помогали ему передать колорит его родного озерного края?

Символизм тоже устанавливал контакты с природой. Но она у него — с большой буквы, величественная и неподвижная как храм, как свод мирозданья. И принадлежит она Вечности, которая встает барьером между ней и Человеком («Печаль прежней жизни, откуда я пришел, дышала на меня в ароматах и шелесте деревьев, и в тяжелом звоне мошкары над водой, и целые столетья лежали между моей рукой, что рвала цветы, и ими, между моим взором и тем таинственным миром, что тысячью безмолвных глаз вопрошающе смотрел в мою душу». — Бржезина, стихотворение «Природа»).

От символизма Сову отделяет материалистическая интерпретация природы как объективной реальности, как изменчивой, живой среды, сокровенно близкой человеку. От поэтов-предшественников — большее проникновение в мир природы, лиризация пейзажа, импрессионистичность творческой манеры.

Выступая в 1974 г. на юбилее А. Совы в Пацове, критик и литературовед И. Гаек подчеркнул, что в его творчестве можно проследить начала всего, что «составляет художественное новаторство и общественную значимость чешской поэзии XX века» [19]. И это высказывание не просто дань юбилею. Сова по своей эстетической и эмоционально-психологической сложности близок многим крупным поэтам современности. Уже на рубеже веков поэзия Совы являла собой результат тонкой «химической» реакции взаимодействия разных художественных тенденций. Сова привлекал приемы символизма,

[19] «Tvorba», č. 9, 27. 2. 1974, str. 2.

inslav

импрессионизма, но сумел сохранить основы реалистического метода, отвечавшие задачам социального анализа, которые ставил перед собой поэт.

* * * * *

Итак, творчество Махара, Бржезины, Совы представляет собой разный вариант реакции искусства на особенности своей эпохи, разные последствия той встряски, которую пережило «поколение 90-х годов».

Их сопоставление дает основание сделать некоторые выводы о возможностях и перспективности методов, проявивших себя в литературе рубежа веков.

Символизм, сосредоточившись на определенном круге эмоций и проблем, во многом умозрительных, абстрактных, изолировавших художника от реальности, ослаблявших его связи с нею, довольно быстро исчерпывал себя. Он стал кратковременным периодом в жизни Бржезины и всего чешского искусства. Не пройдя для чешской поэзии бесследно, он все же был эпизодом в ее развитии, и сошел со сцены вместе с периодом, его породившим.

Реализм, с его ориентацией на отражение всей многообразной действительности, тесно связанный с ней как с источником, объектом и материалом творчества, был методом значительно более универсальным, жизнестойким, естественным. Он безотказно служил художнику, помогая ему выразить все богатство впечатлений и творчески отозваться на самые разные ситуации. Идейно-художественная система реализма обладала способностью развиваться вместе с развитием жизни и личности художника. Вбирая в себя опыт поисков, она выдерживала их напряжение, не ломаясь под тяжестью новизны, а лишь перестраивая в соответствии с ней какие-то свои элементы и звенья.

И Сова, и Махар, каждый по-своему, развили чешскую реалистическую поэзию: Махар — очищая ее от штампов, консервативных традиций, усиливая роль конкретного жизненного опыта художника, укрепляя непосредственные контакты поэзии с жизнью, используя потенции и ресурсы, содержащиеся в самом реализме, Сова же — предельно расковывая субъект, усиливая в поэзии лирико-субъективное начало, повышая роль

inslav

фантазии, воображения. Он переводил чешскую поэзию в более высокую фазу эмоционального напряжения, использовал опыт других художественных течений, которые влияли на его искусство, не разрушая при этом его реалистической основы.

Творчество этих трех поэтов, чутких к токам и веяниям времени, продемонстрировало и усложнение литературного процесса, которым искусство отозвалось на дифференциацию общества, его взглядов, вкусов, эстетических требований, и одновременно показало, что декларируя свою независимость от всяких норм и традиций, лучшие представители поколения сумели сохранить зависимость от того ценного, что было накоплено чешской культурой и что требовало своего продолжения.

«Бунт» поколения не повернул искусство куда-то по принципиально новому пути. Он не прервал живых традиций литературы, формировавшейся в демократической среде и заинтересованной в объективном познании жизни, в ее наглядном, неискаженном отражении. Нацеленность чешской литературы на реалистический метод сохраняется и поныне, даже и на зыбкой, подверженной всевозможным колебаниям и толчкам, социально-эстетической почве рубежа веков.

Отозвавшись на те изменения, которые произошли в жизни и психологии чешского общества на рубеже веков, реализм в чешском искусстве продолжает развиваться и дальше, совершенствуя себя как систему, привлекая к себе новые творческие поколения.

inslav

Е. И. Рябова

ИВАН ЦАНКАР И ТЕЧЕНИЯ СЛОВЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

На рубеже веков в словенской литературе, как и в других литературах южных славян, происходили кардинальные изменения. Ускорился ход литературного процесса. Его отставание от общеевропейского уровня, вызванное многовековым чужеземным игом, сокращалось особенно быстро и было в этом периоде в основном преодолено. Картина литературной жизни усложнилась вследствие возникновения новых течений и их быстрой смены друг другом. Усложнилась и картина мира в литературе, стремившейся ко все более адекватному изображению социальных процессов и внутренней жизни человека. Реализм, начавший развиваться в последней трети XIX в., остается и далее ведущим направлением, но к нему прибавляются и, вступая в своеобразные соединения, временами как бы наслаиваются на него, натуралистические, а позже — импрессионистические и символистские тенденции. С ростом социальных противоречий нарастает острота критики общества в литературе, и она, эта критика, ищет себе путь, выливаясь порой в неприятие действительности, уход в фантастический мир, а в других случаях — дорастая до революционности. В это время зарождается и начинает набирать силу пролетарское направление в литературе.

Творчество Ивана Цанкара (1876—1918) и эволюция его литературных взглядов одновременно и обусловливались этой общей динамикой словенского литературного процесса и оказывали мощное влияние на этот процесс в силу того сочетания выдающегося художественного таланта и ищущей, новаторской мысли, которое было свой-

inslav

ственно писателю. Его обширное творчество—проза, драматургия, публицистика, литературная критика, поэзия, — пронизанные духом борьбы против социальной несправедливости, духом глубокой человечности, отмечены печатью высокого художественного совершенства. С именем Цанкара в Словении связывается представление о писателе-трибуне, борце, идущем в авангарде освободительного движения трудящихся.

К началу 90-х годов (время вступления Цанкара в литературу) реалистическое направление еще не успело создать прочных традиций.

Немаловажную роль в торможении литературного развития, приглушении социальной критики играла католическая церковь, позиции которой — при вполне понятной ревностной поддержке со стороны австро-венгерских властей — были в Словении всегда необычайно сильными. Значительное число словенских литераторов, в том числе и крупных, были активными проводниками идей официальной церкви и более или менее оппозиционных к ней религиозных течений (христианский социализм).

Конец XIX в. ознаменовался ростом антибуржуазных, антиклерикальных, демократических тенденций в общественной жизни Словении и в литературе. На общественную арену выступила—поначалу робко—новая, самостоятельная политическая сила — пролетариат. Национально-освободительные стремления, которые под влиянием революции 1905 года в России проявились открыто в выступлениях народных масс против австрийского диктата, также отражались в литературе, насыщая ее патриотическим духом. Ученический литературный кружок «Задруга», в котором юный Цанкар впервые выразил себя не только как поэт, но и как гражданин, был, несомненно, одним из очагов патриотического движения словенской интеллигенции, ее молодого поколения.

Социальные и национальные противоречия в стране росли и обострялись, и параллельно с этим шел процесс дегенерации и саморазоблачения буржуазных партий. Прогрессивные силы общества искали новых путей, а реакция в ответ усиливала свое давление. Складывались предпосылки той революционной ситуации, которая в дальнейшем привела к свержению власти Австро-Венг-

inslav

рии. Это катализировало все процессы духовной жизни, вызывало широкую переоценку ценностей, будило интенсивное стремление к открытию новых идеологических горизонтов.

В литературе возникла новая атмосфера, зарождалась неудовлетворенность уровнем и характером реализма Керсника, Тавчара и др., возникла потребность в искусстве более критическом, более решительном и последовательном в анализе социального бытия, более чутком к актуальным проблемам последнего. Молодое литературное поколение 90-х годов, в котором сразу же заметную роль стал играть Цанкар, было в массе своей носителем антибуржуазных и антиклерикальных настроений. Властителем его дум был поэт А. Ашкерц (1856—1912) — крупнейший словенский эпик, реалист, первый этап творчества которого (80-е — середина 90-х годов) был проникнут бунтарским духом. В своей поэзии он резко выступал против социального неравенства, показав его в самых трагических и кровавых проявлениях (цикл баллад «Старая правда»). Ашкерц был первым словенским литератором, соприкоснувшимся с социализмом. В его поэзии впервые появляется рабочий — и притом не только как жертва эксплуататорского строя, но и его обвинитель и будущий судья (цикл «Из песенника неизвестного бедняка», 1886). Однако более долговечным, сквозным мотивом его творчества был протест против духовного гнета католической церкви, проповедь свободы совести.

Первые произведения шестнадцатилетнего гимназиста Цанкара, патриотические и антиклерикальные стихотворения были написаны под сильным влиянием Ашкерца, в котором он и его друзья, начинающие поэты Кетте, Жупанчич и Мурн, видели своего духовного вождя. С первых же шагов Цанкара в литературе и первых контактов с общественной средой проявились основные черты его личности — нетерпимость ко лжи и ханжеству (будь то официальная религия, лицемерная буржуазная мораль или фразерство политиканов), обостренное восприятие социальной несправедливости, мечта о свободном, прекрасном человеке — мыслителе и творце, антиподе мелочного филистера.

С 1893 г. в журнале «Люблянски Звон», газете «Словенски Народ» и других изданиях начали появляться

inslav

стихи, рассказы, а затем и критические статьи Цанкара. Они сразу привлекли внимание публики и литературных кругов высоким артистизмом формы и насторожили новизной содержания, которое с каждой новой вещью приходило во все более резкое противоречие с установившимися взглядами и нормами. Начинающий поэт и прозаик стал едва ли не самой яркой фигурой так называемого «нового течения». Это название объединяло, собственно, две группы молодых литераторов: прозаиков, сторонников натурализма (Ф. Говекар, Р. Мурник, Й. Костаньевец, З. Кведер, И. Шорли, А. Крайгер, М. Пугель и др.) и поэтов — И. Цанкара, О. Жупанчича, Д. Кетте и Й. Мурна-Александрова, Ф. Эллера, Й. Регали и др.

Цанкару и трем высоко одаренным поэтам — Жупанчичу, Кетте и Мурну — суждено было сыграть важную роль в истории словенской культуры, став ядром так называемого «словенского модерна», — сложного, своеобразного, во многом новаторского и в своих вершинных достижениях — революционного течения. Творчество этих четырех художников слова оказало сильнейшее влияние на последующее развитие словенской литературы.

«Новое течение», к которому примыкала группа Цанкара, поддерживало реалиста Ашкерца, его борьбу против клерикализма, его протест против капиталистической эксплуатации. В роли вождя «нового течения» на первых порах выступал писатель и журналист Фран Говекар (1871—1947), считавший себя «революционером в литературе». Его революционность, однако, не шла дальше буржуазного радикализма в политике и обличения безнравственности буржуазно-дворянских кругов (роман «В крови», 1896 и др.).

Представители этого течения — главным образом, прозаики — приобщались к идеям французского позитивизма в литературе французского и немецкого натурализма. Значительных художественных результатов словенский натурализм не дал. Он возник, когда не существовало сильной реалистической литературы. Реализм находился в стадии становления: натурализм развивался параллельно с ним, и четких границ между ними не было, поскольку особенности натуралистического метода проявились в творчестве немногочисленных сло-

inslav

венских натуралистов в неполном объеме. Словенский натурализм исчерпал себя в основном в бытописательстве и в эпигонском применении теорий наследственности и среды. Социальная критика получала более яркое выражение в первом произведении Ф. Говекара — романе «В крови», в котором писатель разоблачал карьеризм, лицемерие буржуазных политиканов и аморальность светского общества, а также в творчестве Зофки Кведер-Еловшек, выступавшей против неравноправия женщины в семье и в обществе и симпатизировавшей социализму. К натуралистическому направлению примыкал некоторое время и один из организаторов словенской социал-демократической партии, публицист и драматург Этбин Кристан. Молодому литературному поколению 90-х годов был свойствен в той или иной мере интерес к социализму, а натурализм воспринимался им как искусство, говорящее максимум правды о пороках современной цивилизации. По мнению Ф. Говекара, современная проза давала «художественно выполненную фотографию современных социальных устремлений... Современная литература называет себя реалистической и натуралистической; ее можно было бы именовать также демократической литературой, основанной на принципе устранения всех сословных различий»[1]. Сам Говекар в своих произведениях форсировал другую сторону натурализма—ту, что была связана с утверждением главенствующей роли биологического начала и жизни человека.

В этом высказывании обращает на себя внимание два момента, важные в связи с Цанкаром. Во-первых, подчеркивается объективность и «научная» бесстрастность натурализма: создаваемая по его методу литература — это «художественная фотография» общества. Во-вторых, натурализм, в сущности, отождествляется с реализмом. Это неразличение бытовало в словенской литературно-эстетической мысли не только в 90-х годах XIX в., но и позже, в 30-х годах XX[2]. Есть основания предположить (о чем мы скажем ниже), что эстетические принципы натурализма остались далеки для Цанка-

---

[1] «Slovanski Svet», 1895, štev. 238. Цит. в статье: *D. Pirjevec*. I. Cankar in naturalizem.— «Slavistična revija», 1961—62, štev. I, str. 12.

[2] См. *Е. Рябова*. Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е гг.— Сб. «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах». М., 1972.

inslav

ра и что его кратковременная симпатия к этому направлению основывалась на тех свойствах натурализма, которые сближали его с реализмом.

Реализм в формировании эстетических взглядов Цанкара с самого начала играл огромную роль. Увлечения другими направлениями рубежа веков сменяли друг друга, но ощущение силы реализма, его насущности, его универсальности никогда не покидало писателя.

В конце XIX в. в Словении, как и в других югославянских землях, небывало возросла популярность русской литературы. Развитие реалистического направления в югославянских литературах усилило интерес к достижениям русской поэзии и прозы; усвоение их опыта способствовало ускорению литературного процесса, укреплению гражданственного, критического начала, углублению психологизма. Молодые словенские литераторы, под влиянием горячего пропагандиста русской литературы Антона Ашкерца [3], увлеклись ею, причем Цанкара в особенности интересовала русская реалистическая проза и драматургия. «Русские и французские романы», — вот что было в его глазах высшим достижением современной литературы. Творчество Гоголя, Тургенева, Достоевского с первых шагов Цанкара в литературе и критике воплощало для него принципы реализма и явилось образцом служения искусства идеалам социальной справедливости и гуманизма [4].

«Новое течение» вызвало отпор со стороны консервативного лагеря литературы. Критике на первых порах подвергались его «аморальность» в изображении интимной жизни человека, установка на объективное изображение социального зла при отрицании дидактической функции литературы, осуществляемой путем создания «образцов для подражания», прославления христианских добродетелей — всего того, чего требовала от литературы клерикальная эстетика и критика, пользовавшиеся авторитетом в Словении.

Говекар призывал Цанкара, в 1886 г. переселившегося в Вену для продолжения образования, выступить в

---

[3] См. *М. И. Рыжова.* Антон Ашкерц и русская литература.— «Литература славянских народов», вып. 6.

[4] Подробнее см. об этом: *B. Kreft. I.* Cankar in ruska književnost.— «Slavistična revija». Ljubljana, 1969, štev 1.

inslav

защиту принципов «нового течения», и в первую очередь, в защиту его, говекаровского творчества. Последнего, однако, не произошло, и это весьма симптоматично. Защиту принципов новой словенской литературы, противостоящей эпигонскому романтизму и католической дидактике, Цанкар предпринял, опираясь не на творчество эпигона натурализма Говекара, а на творчество реалиста Ашкерца и на опыт русской реалистической литературы. В 1896 г. в журнале «Люблянски Звон» выходит его большая статья «Антон Ашкерц». В ней молодой писатель энергично утверждает основные требования к литературе, взгляд на ее задачи и цели и свою социально-политическую ориентацию.

Цанкар видит в Ашкерце подлинного поэта и поэта-новатора, потому что главный нерв его творчества — это социальный протест, отражение реальных проблем жизни, а не перепевы сентиментально-романтических общих мест, которыми занимаются современные эпигоны романтизма. «...Чем громче угнетенные требуют социальных реформ, чем ожесточеннее борьба между справедливостью и эгоизмом, — тем быстрее теряются в необозримой дали сентиментальные стихоплеты и плаксивые пессимисты»[5]. Современность, созвучность творчества передовым идеям времени — свойство каждого подлинного поэта, констатирует Цанкар и ставит в один ряд по этому признаку Прешерна, Енко, Ашкерца. Ашкерц велик тем, что в его произведениях отражается «современная жизнь, такая, какая она есть: безуспешная борьба угнетенных за свободу и справедливость, надменная усмешка лицемеров и эгоистов»[6].

Выступая против консервативных дидактических и, более того, охранительных по отношению к существующему порядку воззрений на литературу и ее задачи, Цанкар горячо поддерживает Ашкерца в его стремлении к критическому отображению социальной действительности, ее классовых конфликтов, в которых на одной стороне — «бессовестный произвол власть имущих», на другой — «изможденный, страдающий народ», «страдальцы, шатающиеся под ярмом несправедливости».

---

[5] *I. Cankar.* Anton Aškerc.— Zbrani spisi, II. Ljubljana, 1925, str. 308 (в дальнейшем — ZS).
[6] Там же, стр. 310.

inslav

Полемизируя со сторонниками идеализации жизни в искусстве, защищая право и обязанность реалистической литературы изображать жизнь «только в согласии с природой», Цанкар ссылается на пример Гоголя, Тургенева, Достоевского, которые были верны истине жизни, хотя это приводило их к конфликту с обществом. Правдивое искусство, реализм — это правда о неустроенности и грязи, царящей в обществе. «У нас реалистов упрекают, что они пришли на пятьдесят лет раньше, чем нужно. А наша литература сегодня должна оставаться «девственной», должна еще какое-то время избегать истины, приближаться к ней потихоньку, на цыпочках, чтобы невинный народ не испугался и не встревожился, если неосторожные реалисты внезапно поднесут зеркало к его носу» [7].

Несомненно, в этой статье Цанкар выступает защитником не натурализма, а, как он говорит в другом месте (рецензия «Две оригинальные драмы»), «последовательного реализма». Такие постулаты натурализма, как теория наследственности, детерминированность человека средой, главенствующая роль биологического начала и т. п., не были приняты молодым писателем.

В статье «Иван Цанкар и натурализм» словенский литературовед Д. Пирьевец, анализируя раннее творчество Цанкара, находит в нем, как он считает, изобразительные приемы натурализма. Это — подробные, детализированные описания внешности персонажей, обстановки. Однако подробные описания знает и реализм.

Нам представляется, что сближение Цанкара с натурализмом носило лишь тактический характер. Он начинал в это время складываться как социальный писатель, критик общества, глашатай угнетенных. В его художественной практике этих лет (1893—1896) преобладают реалистические принципы; их он отстаивает в своих литературно-критических выступлениях. Натурализм же имел для него значение союзника в литературной борьбе, поскольку натурализм имеет черты, общие с реализмом, — критическое отношение к действительности, интерес к социальной проблематике современности, к жизни угнетенного «маленького человека».

---

[7] *I. Cankar.* Anton Aškerc. — ZS, II, str. 315.

inslav

Поддерживая реализм Ашкерца, настаивая на изображении современности и критике социального зла, Цанкар выступал с решительной и нелицеприятной критикой противоположного направления в словенской литературе — эпигонского романтизма. В 90-х годах его представляли лирики Э. Гангль, Й. Цимперман, А. Фунтек, А. Медвед, А. Хрибар и др. Творчество этих поэтов было лишено оригинальности, тематика ограничивалась банальными, лишенными личной ноты перепевами любовных мотивов, пейзажной и патриотической лирикой сентиментального свойства, излияниями благочестивых чувств. Это была поэзия с мещанским кругозором и мещанским же адресатом, не стремившаяся ни к самораскрытию личности поэта, ни к постижению новых черт действительности соответствующими им новыми средствами, а ограничивавшаяся повторением прописей общепринятой морали. При этом, как и всякая эпигонская литература, она оперировала образами, заимствованными из поэтических систем прошлого (фольклора, романтизма середины XIX в. и др.). Это убогое, лишенное полета мысли и искренности чувства версификаторство Цанкар развенчивал в ряде своих статей («А. Ашкерц», 1896; «Наша лирика», 1897; «Энгельберт Гангль», 1897; «Ядовитые кроты», 1897; «Две оригинальные драмы», 1898; «Песенки для милого народа», 1899; «Альманаховцы», 1901, и др.).

Ведущая мысль всех этих статей — необходимость органической связи литературы с «идеями и стремлениями нового времени», с его социальной проблематикой. Отрыв от них приводит к утрате жизненности, утрате авторитета и влияния литературы. Цанкар непримиримо выступает против литературы, которая сводится к подражанию старым образцам, к повторению избитых прописей. Эти выступления вызывают ожесточенные нападки на него со стороны критики, в первую очередь клерикальной, в которой главная роль принадлежала епископу А. Махничу, теологу А. Ушеничнику и Ф. Лампе, редактору журнала «Дома ин свет».

С 1896 г., когда Цанкар поселяется в Вене, начинается новый этап в его идейно-эстетической эволюции. В Вену он приезжает, чтобы поступить на технический факультет Венского университета. Однако несравненно больше, чем точные науки, его захватывают литература,

inslav

искусство, философия, политическая жизнь. Он лихорадочно поглощает все новое и значительное, что появляется во французской, немецкой, австрийской литературах, читает в переводе Достоевского, Гоголя, Тургенева, просматривает в венских кафе множество журналов и газет, стремясь войти в курс международной культурной и политической жизни, уловить новейшие веяния в литературе и искусстве.

В высшей степени характерно для Цанкара то, что ему близко то новое в искусстве, что прогрессивно по своему устремлению. Вот как, например, он оценивает читаемую им прессу: «Эта газета (венская «Die Zeit».— *Е. Р.*) лучшая из всех, которые я знаю. В политике демократичная, в науке прогрессивная и занимательная, в религии лояльная, в литературе — крайне современная» [8]. О мюнхенском еженедельнике «Югенд» он пишет: «В нем собираются модерные художники и графики и гиперсовременные поэты. Каждую неделю, когда он выходит, мы с Жупанчичем наскребаем столько денег, чтобы хватило на кафе, и читаем. От него веет настоящей современной жизнью; ирония, сарказм, насмешка, а рядом с этим — мистическая декадентская поэзия и причудливость в графике. В том же роде «Симплициссимус», но он уже чересчур крайний, так что приближается к каррикатуре» [9].

Ирония и сарказм «модерной» прессы по отношению к современной действительности, с одной стороны, и таинственная красота декадентского искусства, с другой,— вот что как нельзя более отвечает внутренним потребностям начинающего словенского писателя, оказавшегося в средоточии бурно развивающейся литературной и культурной жизни, на перекрестке различных эстетических и идеологических влияний. Он с огромным интересом изучает новые явления в европейской, русской, славянских литературах, живописи, театре, с увлечением читает философов — Платона, Спинозу, Эмерсона, Ницше. Зачитывается декадентами и символистами. «Утопал в блаженстве, читая двух модерных поэтов: Рихарда Демеля и Метерлинка, последнего во французском оригинале», — пишет он брату Карло в начале 1897 г. [10].

---

[8] *I. Cankar.* Pisma. I. Ljubljana, 1948, str. 37.
[9] Там же, стр. 38.
[10] Там же, стр. 45.

inslav

Метерлинк опьяняет его фантастической красотой: «Это поэзия темная, таинственная, эфирная, хмельная от красоты. Мне мерещится, будто я вечером в церкви св. Стефана с ее полумраком, огромными темно-красными витражами, черными статуями, глубокими, темными приделами и кроваво-красными лампадами — меж людей, которые беззвучно, как тени, скользят мимо мраморных алтарей...» [11].

«Декаданс» в 1896—1899 гг. становится сильнейшим увлечением Цанкара, к которому он приобщает своих друзей — Жупанчича и Мурна (Кетте сохраняет к декадансу в целом отрицательное отношение). В посылаемых в отечественные журналы статьях Цанкар с воодушевлением возвещает о пришествии «новой романтики», несущей обновление поэзии. Употребляемые им как равнозначные, термины «декаданс», «новая романтика», «модерная поэзия» охватывают собой литературу французских декадентов 80-х годов (среди которых он особенно ценил П. Верлена), французский и немецкий символизм, творчество М. Метерлинка. Термином символизм Цанкар не пользовался, и понятие «декаданс» покрывает у него и импрессионистическое искусство первых декадентов и символизм 90-х годов. Между тем в его творчестве — особенно раннем—можно различить признаки влияния и французского декаданса 80-х годов, на котором еще лежит трагический отблеск побежденной Коммуны, искусства, яростно и бессильно протестовавшего против мира буржуа, эпатировавшего и презиравшего его,—и символизма, ушедшего от социальных бурь в вымышленный мир таинственного и вечного, творящего порою сладостную, порою мрачную легенду. В некоторых отношениях влияние декаданса и символизма будет Цанкаром вскоре преодолено, но в других, совпадающих с особенностями его внутреннего мира, оно, видоизмененное, соединенное с совсем иными, даже противоположными началами — реализмом, революционностью — будет ощущаться на всем протяжении его творческого пути, то затухая, то усиливаясь.

Обращение Цанкара к декадансу в 90-х годах было поиском нового в искусстве, такого, что может разру-

---

[11] Там же, стр. 38.

inslav

шить и вытеснить старое буржуазно-мещанское, охранительно-консервативное искусство, против которого Цанкар боролся во всех его видах — от эпигонского романтизма до примитивно-дидактических поделок «литературы для народа», а позже и натурализма говекаровского типа. Сначала он видел противовес этой литературе в реалистической поэзии Ашкерца. Но к середине 90-х годов Цанкар осознает ограниченность возглавляемого его старшим собратом течения «свободной мысли», весь пафос которого, по выражению Цанкара, сводится к «высмеиванию попов, оставляя в стороне острые социальные проблемы». Они действительно чем дальше, тем больше выпадали из поля зрения Ашкерца, постепенно уступая место общефилософской тематике пантеистического плана и описательной жанрово-пейзажной лирике, возникавшей во время многочисленных путешествий поэта.

Искусство символизма предстало перед молодым писателем как царство мечты, вознесенное над обыденным миром, с его гнетущими и трагическими противоречиями, тяжесть которых он испытывал на себе с самого детства. Оно предстало перед ним и как форма отрицания самодовольного и ограниченного буржуазно-мещанского бытия, бездуховности, которую он страстно ненавидел,— отрицания красотой, отрицания культом свободной от социальных пут личности, чуждой погоне за обычными житейскими благами и погруженной в созерцание собственной души и ее общения со вселенной. (Вскоре, однако, свойственная этому искусству рефлексия при самоизоляции героя от реального мира станет неприемлемой для Цанкара.) Шаблонная, штампованная безликость, характеризовавшая подавляющую часть словенской поэзии конца XIX в., была дополнительным стимулом для движения нового поэтического поколения, ядро которого составляли Цанкар, Жупанчич, Кетте, Мурн, в сторону предельного самораскрытия, погружения в собственную индивидуальность. В крайних (и частных) своих проявлениях это движение доходило до культивирования психологической причудливости, изломанности, парадоксальности, с одной стороны, полемически направленного против регламентированного «филистерского» мира, с другой — отражавшего гнетущее влияние социальной неустроенности.

inslav

Присущее ряду связанных с декадансом крупных художников (Бодлер, Верлен) презрение к торгашескому миру буржуа, отрицание его лицемерной морали, свойственное им ощущение упадка этого общества, безусловно, усиливали в зачитывавшемся ими молодом словенском писателе чувство непримиримого протеста против несправедливого, полного бед и трагедий общества.

Другим, еще более сильным стимулом обращения Цанкара к декадансу и символизму, была его потребность в выявлении субъективного лирически-исповедального начала — одной из существеннейших черт творческой индивидуальности писателя.

Цанкара не удовлетворяла объективная, рационалистическая манера письма, бесстрастное описательство, которое пропагандировалось апологетом натурализма в Словении Ф. Говекаром. В «Эпилоге» к своему первому сборнику новелл «Виньетки», вышедшему в 1899 г., Цанкар писал: «К черту все теории. Мои глаза не мертвый аппарат; мои глаза — послушный орган моей души — моей души и ее красоты, ее способности сочувствовать, ее любви и ее ненависти...»

Литература декаданса и символизма привлекла Цанкара своим причудливым лиризмом, пристальным вниманием к духовной жизни индивидуума, стремлением выразить ее во всей ее сложности, неясности, неуловимости, в противоречиях и неожиданных изломах. От декаданса и символизма Цанкар взял то, что соответствовало складу его художественного мышления, которое гораздо более тяготело к выражению глубинной — философской, моральной, политической — сути явлений, нежели к детализированному воспроизведению их внешней конкретно-чувственной стороны, т. е. символику, аллегорию, особую структуру текста, работающую именно на донесение философской идеи произведения (специфическая композиция — чаще всего кольцевая, повторы, ритмизация прозы и т. п.). Новая трактовка духовной жизни человека, данная Цанкаром в произведениях конца 90-х — начала 900-х годов и в большей или меньшей степени отмеченная печатью влияния декаданса, даже при определенных издержках была шагом вперед по сравнению с тем, что давала словенская проза этого времени. Она более глубока, более интимна, она улавливает трепет чувств, ожиданий, страхов.

inslav

Цанкар вводит в словенскую литературу новый тип героя, сложившийся под влиянием литературы декаданса, — деклассированного, выломившегося из общества мечтателя, противостоящего миру филистеров, отвергающего этот мир, отдаваясь во власть неясных, сумрачных, а то и болезненных грез. В недалеком будущем тип этот трансформируется у Цанкара в тип отрицателя буржуазной морали, а затем и критика социального устройства буржуазного общества.

Поэзия Бодлера и Верлена в глазах Цанкара — вершина раскрытия сокровеннейших, мимолетных движений души, и в этом он видит ее близость человеку, величайшую естественность и непосредственность — в отличие от резонерства, наводнявшего современную ему словенскую поэзию. Цанкар пропагандирует в посылаемых на родину статьях декаданс как «весну» поэзии [12], привлекает внимание читателей к новым именам — Демеля, Лилиенкрона, Бирнбаума, Гофмансталя, Георге, Пшибышевского, указывает на развитие декаданса в литературе Польши и Чехии. Сопротивление, с которым встречают новые традиции представители старшего поколения словенских писателей, в том числе и Ашкерц, Цанкар расценивает как проявление косности и литературной отсталости. Однако весьма показателен факт, в котором раскрывается специфика художественного мировоззрения писателя. Ашкерц, оценивая поэзию Цанкара и Жупанчича, критикует их субъективизм, погружение в мир собственных чувств. Он пишет: «Современный поэт должен был бы творить не только от своего имени, но и от имени того *общества,* в котором он живет. Современный поэт должен также творить *социально*, в социальном духе, в духе нового социального движения, обещающего преобразить устаревшие формы теперешнего общества» [13].

Этот упрек Ашкерца, в отличие от других (например, упрека в «патологическом» характере эротических мотивов в ранней поэзии Цанкара и т. д.), был принят Цанкаром как справедливый. Словенский литературовед Ф. Берник, сопоставив две редакции «Эротики» (1899—1902 годов), показал, что Цанкар стремился обогатить

[12] *I. Cankar.* Popevčice milemu narodu.— «Slovenski narod», 1899, 10, 13 febr.— ZS, II, str. 350.
[13] *A. Aškerc.* Zbrano delo, I, str. 282.

inslav

второе издание книги своих стихов произведениями с социально-политической тематикой[14]. Для второго издания, в частности, было написано такое яркое стихотворение, как «В богатых каретах...» (из цикла «Венские вечера»), в котором необычайно живо передан дух огромного современного города с его вопиющими социальными контрастами и с готовым перелиться через край протестом обездоленных. Цикл «Романсы» Цанкар дополнил «Торжеством в Варшаве»—откликом на открытие памятника А. Мицкевичу (1898). В нем нарисован символический образ порабощенного царизмом польского народа.

Этот редкий в творческой биографии Цанкара факт согласия с критикой красноречиво говорит о том, как глубока и органична была его связь с общественными проблемами современности. Острое и глубокое переживание социальной несправедливости, на которой зиждется современный мир, ощущение своего кровного родства с обездоленными и страдающими людьми не дали молодому писателю уйти в мир декадентской символистской романтики и мистики.

В идейно-философском развитии Цанкара был момент, когда он под влиянием философии Эмерсона, французских и австрийских символистов склонялся к объективно-идеалистическому взгляду на мир. «То, что реально вокруг меня, не имеет само по себе никакой ценности и кажется мне лишь символом вечных идей. Поэтому так смешна и мизерна эта внешняя жизнь, и одна прекрасная мысль стоит больше, чем весь мир», — писал он в июле 1898 г.[15] Несомненно, к литературно-философским влияниям здесь добавляется и биографический фактор — крайне тяжелые условия существования, вечное безденежье, неустроенность, трудные взаимоотношения с редакторами и издателями и т. п. Это также толкало на поиски высшего смысла «мизерной» внешней жизни где-то вне ее. Господство социального зла навевало представления о трагическом предопределении, власти роковых сил, обрекающих человека на страдание и несчастье. В некоторых ранних рассказах Цанкара, как и у Метер-

[14] *F. Bernik.* Cankarjevi prvinastopi v javnosti in literarna kritika.— «Slavistična revija», 1969, šter. 1.

[15] Письмо А. Лушин от 25 июля 1898 г. — Pisma, I. Ljubljana, 1948, str. 408.

inslav

линка, которым он зачитывался, человека окружает таинственная, призрачная атмосфера, в которой ощущается присутствие самого фатума; в явлениях природы человек порой прозревает этот фатум (рассказы «Странная повесть», «На вечеринку»). Словенский литературовед Д. Пирьевец, прослеживая символистские черты в творчестве Цанкара, указывает на весьма постоянно проявляющиеся особенности его манеры — использование приема символического параллелизма, а также употребление безличного местоимения и безличной формы глагола.

Своеобразие творчества Цанкара, глубиннейшая его черта — это соединение идеи трагического предопределения, тяготеющего над личностью (и в особенности — над личностью, борющейся за идеалы человечности) с идеей общего исторического прогресса общества. Трагична судьба личности, но ее усилия и жертвы движут, в конечном итоге, колесо истории. Это диалектическое единство (которое, кстати, отнюдь не всегда проявлялось как единство гармоническое) выражалось у Цанкара в целых системах символов, которые придавали особую значительность и философский подтекст его повествованию. Существенное влияние на трактовку внутренней жизни человека у Цанкара оказал столь присущий декадансу и символизму дуализм души и плоти, изображение мрачной власти низменных плотских инстинктов над человеком, контраста между его стремлением к красоте и чистоте и окружающей реальностью, которая вся суть пошлость и порок. Этот антагонизм, особенно болезненно переживаемый цанкаровскими героями, когда он вторгается в сферу их эротических переживаний, ломая и круша все чистое и поэтическое, является весьма существенной и постоянной чертой цанкаровского жизневосприятия. С удвоенной силой, порой даже болезненно и навязчиво он начинает звучать в те периоды, когда писателю особенно тяжко было бремя личных невзгод и общественной действительности (повесть «Милан и Милена», 1912).

При всей интенсивности и глубине увлечения Цанкара декадансом и символизмом критическое отношение писателя к этим направлениям проявилось очень рано и, начавшись с частностей, перешло в критику самой сути этих явлений. Уже в 1898 г. Цанкар в статье «Две ориги-

inslav

нальные драмы» подмечает, что новым течениям присуща склонность к пассеизму — обращение к старым формам, мотивам, способам чувствования, свойственным прошедшим эпохам развития литературы. Поиски новых форм, нового материала в декадансе нередко реализуются, как констатирует здесь Цанкар, в виде возрождения старого. Натуралист Гауптман, став «пророком новой поэзии», обращается к романтической сказке, в творчестве Ростана оживают сентименталистские тенденции. Поэты вдохновляются «давно забытым» Новалисом, в литературу возвращается мистика.

Цанкар видит и другую слабую сторону декаданса — непрочную, опосредованную, а часто и мистифицированную связь с действительностью. Он считает, что искусство декаданса представляет собой раздолье для литературных шарлатанов, которым легко скрыть свое духовное убожество под покровом мистики и неясных, загадочных образов [16]. Д. Пирьевец в монографии «Иван Цанкар и европейская литература» указывает, что критические по отношению к декадансу ноты, которые возникают у Цанкара в ту пору, когда суть декаданса он признает «евангелием», связаны с критикой декаданса, которая в это время велась некоторыми австрийскими авторами (Г. Бар, К. Краус, Шмитт, М. Мессер и др.), выступавшими против аффектированного сенсуализма, пессимизма и спиритуализма декадентской и символистской литературы [17].

Считая, что «Цанкар, несомненно, символист и его творчество символистично» [18], Пирьевец трактует отталкивание Цанкара от декаданса как поиски спиритуализма, иного, чем в декадансе, типа, поиски своего варианта символизма, включающего, по мнению исследователя, «сильные декадентские, а с ними даже самые кричащие натуралистические элементы» [19]. Д. Пирьевец исключает из творчества писателя реалистический компонент, а в мотивах цанкаровской критики декаданса затушевывает социальную ангажированность писателя.

---

[16] См. *I. Cankar*. Dve izvirni drame.— ZS, II.
[17] См. *D. Pirjevec*. Ivan Cankar in evropska književnost. Ljubljana, 1964.
[18] Там же, стр 411.
[19] Там же.

inslav

Между тем многочисленные факты свидетельствуют, что параллельно с увлечением Цанкара декадансом в его творческом сознании, как некое глубинное течение, не обрываясь, существовало тяготение к реалистическим принципам. Путь реалистического искусства все больше привлекал его как путь к раскрытию большой социальной правды — в противовес декадентской замкнутости миром индивидуума.

В той же мере, что и литературой декаданса, Цанкар в 90-х гг., судя по его статьям и переписке, зачитывался русской реалистической литературой. «Сейчас я по уши в декадентах и русской психологии — поэтому мой слог тебе покажется несколько странным, по крайней мере, поначалу; но что он тебе понравится, я не сомневаюсь»,— пишет он в феврале 1897 г. Ф. Говекару[20]. Под «русской психологией» он подразумевает в первую очередь Достоевского.

Сильнейшее впечатление производила на молодого Цанкара сатира Гоголя. Сатирическая струна была одной из самых сильных струн его таланта, и в 90-х годах ему был близок гоголевский сатирический гротеск. Параллельное же увлечение декадансом, видимо, предрасполагало к фантастике, острым, парадоксальным ситуациям, резко выявлявшим суть реального мира. Б. Крефт в своем исследовании «Цанкар и русская литература»[21] убедительно доказывает сходство ранних рассказов Цанкара — «Человек, потерявший убеждения» и «Неприятное происшествие» — с гоголевской сатирой. При этом необходимо отметить, что в гоголевской сатире и в творчестве других великих русских писателей — Толстого и Тургенева — Цанкара потрясали прежде всего их реализм и социальная направленность.

В сущности, отход Цанкара от социально насыщенной литературы в 90-е годы был явлением мимолетным. Несколько коротких новелл в первом его сборнике «Виньетки», несколько стихотворений в «Эротике» 1899 г. — вот и вся дань писателя неоромантическому культу таинственно-фантастического, болезненной эротике, изломанной психологии замкнутого в себе одиночки. В своих литературно-критических статьях Цанкар

[20] *I. Cankar*. Pisma, I, str. 179.
[21] *B. Kreft*. Ivan Cankar in ruska književnost.— «Slavistična revija», 1969, štev.I.

inslav

никогда не прекращал убежденной и непримиримой борьбы за литературу, проникнутую вольнолюбием, беспощадной к филистерству, литературу высокого эпического и эстетического уровня. Его статьи «Альманаховцы» (1900), очерк «Униженное искусство» (1900) и др. — это боевые выступления против клерикального обскурантизма в словенской литературе, против мелкотравчатого, слащавого эпигонского романтизма (Э. Гангль, А. Фунтек и др.).

К концу 90-х — началу 900-х годов в литературных взглядах Цанкара наступает перелом. Недавний пропагандист европейского «модерна» превращается в критика последнего. Литературно-критические статьи Цанкара, написанные в начале 900-х годов, и высказывания в переписке этого времени пронизаны пафосом утверждения реалистического искусства, насыщенного неустрашимой социальной критикой, оплодотворенного высокими этическими идеалами. Так, в письме к писательнице З. Кведер-Еловшек он говорит: «Скажу Вам в двух словах: по-моему, имеет смысл и право на существование или то *тенденциозное* искусство Гоголя, Толстого и др., которое стремится утвердить социальные, политические или философские идеи могучими средствами красоты, или искусство древних греков, Шекспира, Гете и др., ставящее перед собой только эстетические или этические цели. Искусство же некоторых декадентов — это *мучение самого себя,* а у иных ни что иное, как игра словами» (подчеркнуто Цанкаром) [22].

Цанкар ощущает разочарование в декадансе, отталкивание от его субъективизма и рефлексии. В письме к писательнице З. Кведер-Еловшек Цанкар говорит об этом так, что его слова звучат критикой субъективистской поэзии любой эпохи: «Я дышал им (модерном — *Е. Р.*) так долго, что, наконец, устал. Это городская пыль, городская нервозность; все мельчайшие, едва ощутимые чувства раздуваются до огромных размеров; у поэта нет иного дела, как копаться в самом себе; он эгоист, но эгоист того сорта, который менее всего понятен и на первый взгляд совершенно бессмыслен. Чего он добивается — хотя бы и для себя? На кого и *во имя чего* он хочет воздействовать, распинаясь в чувствах, которые

---

[22] *I. Cankar.* Pisma, II, str. 362.

inslav

едва понятны ему самому и лишены какого-либо значения для других людей?»[23].

Это отрицание «чистого искусства» и литературы, ограниченной миром личности, диктовалось присущим писателю обостренным ощущением органической связи с народными низами, сильнейшим чувством гражданского долга, активным стремлением к изменению существующего строя.

Около 1900 г. у Цанкара складывается то понимание задач литературы, которое легло в основу его дальнейшего творчества и стало одной из драгоценных традиций передовой словенской и шире — югославской литературы. Самым тесным образом оно было связано со становлением его политических воззрений.

Этому становлению способствует интенсивное изучение текущей общественной жизни: в 1899 г. Цанкар получает в одной из венских газет работу по реферированию югославянской прессы. Ежедневно он просматривает кипу газет и журналов с родины. Эти «занятия политикой» породили в его голове, как он писал в одном из писем, «кучу новых и более умных мыслей»[24], — и, в частности, замысел одного из его шедевров — комедии «Для блага народа» (1901). Молодой писатель окунается в гущу политической борьбы. Руководимый своим искренним и неподкупным демократическим чутьем, он разгадывает спекулятивный характер политики буржуазных партий, издевается над их фальшивым народолюбием в своих статьях. В Цанкаре, проникновенном лирике, рос и формировался проницательный политик. Он чувствовал, «что на свете существуют вещи поважнее поэзии, что необходимо познать те силы, которые давят на жизнь человека, народа, всего человечества»[25]. Цанкара начи-

---

[23] Несмотря на это темпераментное неприятие декадентской литературы, отгороженной от жизни общества, ограниченной рамками внутреннего мира автора, Цанкар объективно отмечает и то позитивное, что она, с его точки зрения, принесла с собой: «Во всяком случае, декаданс был весьма полезен; под его влиянием чувствование стало более глубоким и утонченным, а выражение — нюансированным и *оригинальным*. Это последнее — его величайшая заслуга, ибо в последнее время особенно у словенцев и хорватов язык поэзии стал ужасающе шаблонным» (там же).

[24] *I. Cankar*. Pisma, I, str. 43.

[25] *И. Цанкар*. Как я стал социалистом.— В кн.: *И. Цанкар*. Избранное. М., 1958, стр. 547.

inslav

нают интересовать история, политическая экономия. Ответа на занимающие его вопросы он ищет в социал-демократической печати и марксистской литературе. Круг последней точно не известен, и в словенском литературоведении с давних пор идут споры о том, насколько глубоко знал Цанкар теорию марксизма, насколько последователен (и не последователен) был он как социалист[26]. Вопрос этот представляет специальный интерес. В данной статье мы ограничимся констатацией того, что Цанкар, безусловно, воспринял учение о классовой борьбе, об исторической миссии пролетариата, о пролетарской революции, в которой писатель видел «великий переворот, которого требует не только естественная справедливость, но и история развития человечества» (роман «Чужаки», 1902).

Произведения Цанкара, только появившись в печати, привлекли внимание социал-демократических руководителей (в частности Э. Кристна) своей решительной критикой действительности, и он был приглашен сотрудничать в партийной печати. Социал-демократические издания «Рдечи прапор», «Наши записки» публиковали его публицистические выступления и короткие новеллы. Писатель вошел в социал-демократическую партию, сблизился с ее руководителями в Словении — Э. Кристаном, Г. Тумой и др. На парламентских выборах 1907 г. социал-демократическая партия выдвинула Цанкара своим кандидатом. Участие в работе партии, контакты с рабочими, выступления перед ними во время избирательной кампании обогатили писателя новым жизненным опытом, углубили понимание социальных и политических проблем современности. Во многих важных вопросах партийной политики Цанкар оказался прозорливее социал-демократических руководителей. Горячо любя свой народ и его культуру, борясь за ее самобытность и равноправие в ряду других культур, Цанкар не мог примириться с «австро-марксизмом», с отказом от борьбы за национальную самостоятельность Словении. Он понимал, что этот отказ мешает партии объединить вокруг себя народные массы. Он критиковал половинчатый реформизм социал-демократов, насмешливо назван-

---

[26] См. *B. Ziherl.* Ivan Cankar i naše doba.— В кн.: *B. Ziherl.* Književnost i društvo, I. Sarajevo, 1958.

inslav

ных им за это «тихонями», и не в реформах, а в революции видел путь к освобождению пролетариата.

Если литература декаданса и символизма объясняла беды, преследующие людей, произволом мистического фатума, Цанкар, опираясь на свой социальный опыт и на теорию научного социализма, писал: «Общественное устройство, при котором все богатства земли, все плоды человеческого ума оказались в руках безымянного капитала, поработившего человечество,— вот источник этого зла»[27].

К началу 900-х годов окончательно складывается убеждение Цанкара о высокой миссии литературы. Литература должна «прокладывать путь» «реформации и революции в политической, социальной, во всей общественной жизни»[28]. Отсюда следовало отрицание «чистого искусства» и программное утверждение искусства тенденциозного, служащего великой задаче духовного и социального освобождения человека.

В 1896 г. в первой своей статье «Антон Ашкерц», говоря о том, что задачей литературы должна быть критика общества, нелицеприятный суд над ним, Цанкар не соглашался с требованием того, чтобы поэт был «учителем и вождем», указывающим народу «идеал». Мотивы этого понятны: требование в данном случае исходило из лагеря консервативно-клерикальной критики, и «идеал» имелся в виду соответствующий. Но, видимо, не только этим и не только влиянием позитивизма объяснялось тогдашнее убеждение Цанкара, что литература должна ограничиваться ролью зеркала, в котором отражаются пороки общества. Вероятно, в то время писателю еще недостаточно ясны были перспективы, путь и способы борьбы за иное общество. Знакомство с марксизмом, открывшее ему эту перспективу и силу, которой по плечу революционное переустройство жизни, изменило и его представление о миссии литературы и долге писателя. Ответственность его перед обществом огромна. Писатель должен быть пророком, указывающим путь человечеству.

В основу своего понимания искусства, его роли и значения в жизни людей Цанкар кладет идею служения со-

---

[27] *И. Цанкар.* Как я стал социалистом, стр. 548.
[28] *I. Cankar.* Pisma, II, str. 362.

inslav

циальному прогрессу и гуманизации общества. Он подчеркивает примат содержания в искусстве самобытной мысли, искреннего чувства, оригинального духовного мира автора над формой. Всемерно утверждая этот тезис, он даже впадает в крайность, заявляя, что форма, выразительные средства, избираемые художником, совершенно безразличны для восприятия произведения и его критической оценки[29]. Этот полемический перегиб возникал вследствие страстного стремления писателя изгнать из искусства формализм всех мастей, наполнить его свежим, жизненным, истинным содержанием. Только такое искусство могло стать фактором общественной жизни, реформатором ее. «Ни одна вещь на свете не была мне так безразлична, как литература, которая с давних пор стала для меня делом, достойным всяческого презрения и всяческой зевоты. Королевство в королевстве — вот что такое литература, карликовое королевство. Пигмеи вцепляются там в волосы друг другу, сражаясь картонными мечами; жизнь стоит за оградой и посмеивается... Не на арене литературы, на арене жизни я стал! Ей, вселенской, необъятной, объявил я бой!»[30] — писал Цанкар в критически-публицистической книге «Крпанова кобыла» (1907), в которой излагал свое отношение к проблемам современной словенской культурной жизни и свое литературное кредо. В этой горькой и сатирической книге он рисовал картину борьбы художника, воюющего за свободного, гордого человека, за новое общество против затхлой буржуазно-мещанской среды, с ее маленькими, эгоистическими «идеалами» и пошлыми вкусами. Подводя итог своей десятилетней литературной деятельности, он писал: «Я, навеки преданный позору Дон-Кихот, воображал, что люди услышат мое слово и поймут его. Но они его не услышали и не поняли, ибо думали, что я литератор. И поэтому провозгласили, что я сказал свое слово очень красиво, что мой язык приятен и благозвучен. Но умолчали о том, что́ я сказал. Рассуждали о слове, и замолчали мысль... Я же всегда был убежден, что единственное призвание художника — критика и бой»[31].

---

[29] *I. Cankar.* Naši umetniki.— ZS, XVI, str. 53.
[30] *I. Cankar.* ZS, XI, str. 10.
[31] *I. Cankar.* ZS, XI, str. 11.

inslav

В «Крпановой кобыле» Цанкар давал бой буржуазной теории и практике так называемого «искусства для народа», т. е. сниженного, примитивизированного, приспособленного к необразованному вкусу псевдоискусства, идеологическая сторона которого сводилась к повторению прописных истин буржуазно-мещанского толка.

Высказывания Цанкара о связи литературы с жизнью общества, ее роли и назначении представляли собой революционную эстетическую программу. Цанкар — один из первых представителей марксистской эстетической мысли в югославянских землях. Он пришел в литературу с огромным желанием сделать ее могучим рычагом в борьбе за социальный прогресс и человечность. Он боролся против стремления реакционной критики ограничить сферу литературы моральной дидактикой, иллюстрированием и проповедью общих мест из кодекса буржуазно-христианской морали, боролся против ухода литературы от насущных проблем общества, от вопроса о положении человека в этом обществе. «Национальная культура не витает между небом и землей, как в том убеждены ныне словенские критики, но... представляет собой продукт времени, его социальных и политических отношений», — пишет он в 1906 г.[32] Марксистский тезис о литературе, как форме общественного сознания, определяемого общественным бытием, помогает Цанкару укрепить и обосновать изначально присущую ему веру в огромное значение и огромную гражданскую ответственность литературы.

Первым в словенской эстетической мысли Цанкар выдвигает тезис о классовости литературы, многократно повторяя его в своих статьях и кладя в основу своей концепции истории словенской литературы. Уже в своем первом очерке развития словенской литературы — статье «Словенская литература, начиная с Прешерна», опубликованной в венской газете «Дер Зюден» в 1900 г., Цанкар прослеживает демократическую линию в словенском литературном процессе. Главные критерии оценки писателей для него — народность, органическая близость к народной стихии и национальная самобытность творчества. В дальнейшем, говоря об истории словенской литературы (лекция «Словенский народ и словенская куль-

---

[32] *I. Cankar*. Pisma Jeremijeva.— ZS, XVI, str. 39.

inslav

тура», 1907, и др.) и безотносительно к ней, Цанкар еще более четко проводит разграничение двух линий — литературы, приспосабливающейся к интересам и надобностям правящего класса, и литературы, честно и правдиво говорящей о жизни. Эта литература — достояние народа, вернее, станет им, когда будет покончено с господством буржуазии. При современном положении подлинная культура, по убеждению писателя, чужда и народу, которому она недоступна, и высшим слоям, которым она неугодна, ибо направлена против них. Культура должна принадлежать трудящимся, ибо создается трудящимися, и единственный путь к этому — «борьба народа, беспощадная борьба, пока не падет последняя баррикада, пока не будет достигнута конечная цель! Борьба за полное социальное и политическое освобождение, ибо без социальной и политической свободы нет свободы для культуры...» [33]

Вдохновенно и волнующе писал Цанкар о будущем искусства, когда аудиторией его станут не пресыщенные буржуа и не рафинированные снобы, а люди труда: «Когда погибнет — и дай бог, чтобы это случилось поскорее — это прогнившее, всеми смертными грехами отягощенное общество, вместе с ним не должно погибнуть то, что создали в его жестоком плену труженики нашей культуры. Именно тогда обнаружится, что труженики нашей культуры, порабощенные несправедливым и бесчестным обществом, работали для *народа*; что *народ* ...будет срывать плоды с того дерева, которое было посажено крепостными деятелями культуры для своих неблагодарных господ, которое полито кровью их сердца!— Все, что они делали и создали, все, за что страдали и положили жизнь наши деятели — от Трубара и Далматина, от Матии Губца [34] и крестьянских повстанцев до Прешерна и Кетте и до всех тех, кто страдает и трудится в нашей полной позора современности — все это будет когда-нибудь свободным достоянием свободного народа» [35].

---

[33] *I. Cankar.* Slovensko ljudstvo in slovenska kultura. ZS, XI, str. 349.

[34] П. Трубар (1508—86) и Ю. Далматин (1547—89) — словенские просветители, заложившие основы словенской письменности и литературного языка. М. Губец — вождь хорватско-словенского крестьянского восстания 1573 г., казненный феодалами.

[35] *I. Cankar.* ZS, XI, str. 345.

inslav

* * * * *

Цанкар был центральной фигурой нового направления в словенской литературе — «словенского Модерна». В виду своеобразия этого явления и в целях создания более отчетливого (хотя и суммарного) представления о нем, мы рассматриваем вопрос об отношении Цанкара к словенскому Модерну особо. Первоначально это название закрепилось за четверкой молодых литераторов, связанных не только общностью идейно-художественных устремлений, но и тесной дружбой, — И. Цанкаром, О. Жупанчичем, Д. Кетте и Й. Мурном-Александровым. Впоследствии оно было распространено на литературу 900—910-х годов, довольно разнородную по идейно-эстетическим установкам, состоявшую из нескольких небольших течений, основывавшихся каждое на каком-то из принципов творчества четырех зачинателей Модерна. Именно последнее мы и будем иметь в виду, говоря в данной статье о словенском Модерне.

Словенский Модерн имел много общего с аналогичными явлениями рубежа веков в тех странах Европы, действительность и искусство которых определялись наличием национального гнета и борьбой против него. Модерны этих стран несли в себе и бунтарские настроения и сильную социально-критическую струю. Западный декаданс и символизм, русская классическая поэзия и русский реализм, словенский песенный фольклор, идейное и художественное наследие деятелей словенской демократической литературы—Прешерна, Левстика, Трдины — таковы разнообразные источники, откуда шли к словенскому Модерну творческие импульсы, сливаясь в своеобычный и изменчивый сплав. Детище предгрозовой эпохи, питаемое чаяниями тех сил, которые начинали подыматься на борьбу с капиталистическим порядком, словенский Модерн был явлением противоречивым. С одной стороны — презрение к миру буржуа, небывалый по силе протест против народного разорения, против католического мракобесия, едкое сатирическое разоблачение буржуазной политики и морали, вера в разум, предвещание революции, проникновенная любовь к родине. С другой — тоска одиночества, склонность к богоискательству, индивидуализму. С одной стороны — мечта о свободном, прекрасном человеке, презрение к эпигонской романтике и пошлому натурализму, глубокое и правдивое отобра-

inslav

жение духовной жизни современника, качественно новое обращение к народной поэзии. С другой — усложненность образов, декадентская надломленная эротика.

Словенский Модерн зачинался в конце 90-х годов как неоромантическое течение. Начальную фазу Модерна (до 1901 г.), исключая Цанкара, которому очень редко и ненадолго изменяла его социальная ангажированность, отличала сравнительная индифферентность к общественным проблемам. Сам Цанкар позже объяснял это в «Лекции о словенской литературе» (1911) так: «Так называемая свободная мысль в это время до того скомпрометировала себя политически своими сделками и вечными компромиссами, что молодежь не могла больше верить ее фразам, ибо не верила ее нерешительным носителям. Короче говоря, молодежи так опротивела политика и вся общественная жизнь, что она ударилась в чистую литературу. Поэтому схлынуло и восхищение стихами Ашкерца, которые с течением времени все больше превращались в сухие тирады «свободной мысли», с какими мы встречались в передовицах...» [36].

Преобладала интимная лирика, философская, и в частности, богоискательская (Кетте) тематика. Но и на этом этапе лирика Модерна уже представляла огромный шаг вперед в развитии словенской поэзии. Она внесла с собой большое разнообразие лирических мотивов, с небывалой до того времени полнотой и диалектичностью раскрыла внутренний мир лирического героя, передав при этом дух времени. Она самобытно и ярко выразила чувства, порождаемые гнетом действительности, враждебной к человеку из низов, и моменты ослепительного счастья жизни, любви, творчества. Эта поэзия чрезвычайно высоко подняла культуру словенского стиха, приумножила его интонационное и мелодическое богатство. Сметая штампы и «общие места», устарелую литературщину эпигонской поэзии, она виртуозно овладела естественной, современной интонацией. Это в особенности относится к Жупанчичу, его первому сборнику «Хмельная чаша» (1899), где поэт овладевает новыми пластами действительности, вводя в поэзию мотивы из жизни большого города (как и Цанкар в его первой и единственной книге стихов «Эротика», 1899). Другая тема — вечная

---

[36] *I. Cankar.* Predavanje o slovenski literaturi.— ZS, XVI, str. 99.

inslav

тема любви, раскрывается Жупанчичем в новых для словенской поэзии тонах, широта диапазона которых говорила о богатстве духовного мира поэта и виртуозном владении словом.

Жупанчича роднит с Цанкаром ощущение значения и сложности личности, огромных сил, таящихся в душе человека, его внутренней красоты. Но Цанкар всегда видит трагический конфликт этих сил с враждебной им социальной действительностью. Жупанчич же захвачен мотивами духовного роста, мужания, раскрепощения личности. Для Цанкара на первом плане всегда проблема «личность и общество», у Жупанчича же преимущественно личность, стремящаяся порвать с косностью филистерского мирка, свободно парящая над ним. Недаром символом этой свободной творческой личности, символом поэтического духа Жупанчич избрал Кондора; недаром в его лирике много света и просторов. Народная поэзия, народная жизнь для него — это солнечное раздолье, молодецкая удаль. Рядом с этими мотивами у Жупанчича есть и другие — пряная эротика и нарциссоидное самовозвеличение в декадентском духе; но они вскоре уходят из его творчества, заменяясь более серьезным пониманием вещей, ощущением ответственности, налагаемой на поэта его призванием. Жупанчич стремительно развивается в большого, первоклассного поэта, реформатора стиха, открывающего новые горизонты, новое мироощущение.

Кетте в своей поэзии (посмертный сборник «Стихи», 1899) и прозаических набросках тяготеет к реалистической передаче чувств и наблюдений, отвергая субъективизм, изломанность и туманность декаданса и символизма. Стремясь к ясности, душевному здоровью в искусстве, он опирается на народную поэзию и классику — Прешерна, Пушкина, Лермонтова, Кольцова. Стилистика его построена на традициях романтизма, переходящего в реализм, и словенского фольклора. С Цанкаром и Жупанчичем, неизмеримо более мятежными и мятущимися по духу и новаторскими по формальным исканиям, его объединяет стремление к интенсивному обогащению, выковыванию личности и к полноте ее самовыражения.

Однако, сколь высоко ни ценили Кетте Цанкар и Жупанчич, особенно подчеркивавшие гармоничность его

inslav

миросозерцания и чеканность формы[37], творчество его, как более традиционное, повысило и обогатило культуру словенского стиха, но не открыло собой принципиально нового пути в литературе, не стало таким истоком импульсов в дальнейшем развитии словенской поэзии, как творчество четвертого зачинателя Модерна — Йосипа Мурна-Александрова. Его стихи, большая часть которых составила сборник «Стихи и романсы», вышедший, как и сборник Кетте, посмертно, в 1903 г., отличает глубокая искренность и непосредственность исповеди человека, обреченного на нужду, одиночество и неволю холодного и чужого города и страстно мечтающего о жизни светлой и радостной, идеал которой воплощается в двух ипостасях — в любви и в сельской жизни, в единении с природой и людьми крестьянского труда.

Мурн в еще большей степени, чем Жупанчич и Цанкар (в его поэзии), ввел в словенскую лирику импрессионистические принципы. Его творчество способствовало обновлению поэтического языка, борьбе с традиционной метафорикой, построенной на «общих местах». Образы Мурна первозданны, однократны, «изобретены» заново, рождаясь из необычайно свежего, художнически обостренного видения мира и эмоционального отклика на действительность. Образы, связанные с народной стихией, у Мурна тоже новы и свежи. Они пришли непосредственно из крестьянской речи и быта, чистые от литературной красивости. В поэзии Мурна органично и современно зазвучали мелодии и краски народной песни.

В целом лирика поэтов Модерна стала, по сравнению с поэзией предшествующего периода, и космополитичней по своей тематике, по диапазону мыслей и настроений, и национальней по своей дикции.

К этому стремился Иван Цанкар как поэт и реформатор литературы, это он поддерживал и пропагандировал как критик и мыслитель. Он трактовал лирику словенского Модерна как наивысшее достижение словенской поэзии со времен Прешерна, ставя рядом с нею только

---

[37] О. Жупанчич писал ему 24 апреля 1899 г.: «Ты пишешь не так вызывающе, как мы (имеется в виду Цанкар.— *Е. Р.*), но зато ты нечто совсем иное! Не думай, что я хочу тебе польстить — но в тебе есть глубина, в тебе — сущность. Мы блуждаем, ощупью ищем — ты идешь уверенно и твердо; мы ошибаемся — ты пророчествуешь».

inslav

раннюю поэзию Ашкерца, которую, несмотря на свое расхождение с ним, высоко ценил за реализм, за выраженное в ней сочувствие к обездоленным, за новаторское обращение к изображению жизни пролетариата[38].

На первых порах увлечения европейским декадансом Цанкар пишет о поэзии Кетте, Мурна и Жупанчича как о проявлении неоромантизма на словенской почве. Однако вскоре он проводит разграничительную черту между нею и «чистым искусством», указывая на «высокую цель», «внутреннюю заповедь»[39] этой поэзии и именно в этом качестве видя ее главную ценность, ставящую ее выше всей современной словенской поэтической продукции.

В поэзии Модерна Цанкар видел одну из наиболее современных по своему духу и наиболее прогрессивных манифестаций словенской национальной культуры. В переписке с друзьями-поэтами, оценках их стихов, в литературно-критических статьях он постоянно подчеркивал необходимость раскрытия в искусстве словенского национального характера, максимального приближения к народной стихии, поисков национального колорита художественного мышления. Он говорил о необходимости искусства ярко самобытного, но не замкнутого в узких национальных границах, идущего в ногу с современным литературным развитием и социальными процессами времени. Именно это сочетание национально-самобытного с чуткостью к актуальным веяниям в социальной и духовной жизни общества он все более осознавал как главную задачу литературы и искусства. Трактовка Цанкара требовала от художника более интенсивного переживания всей национальной действительности, во всем ее объеме, органического слияния с ней. Условием такого национального своеобразия искусства должны были быть, несомненно, богатый и оригинальный внутренний мир художника, чуткий к токам социального бытия, высокий артистизм и, как писал Цанкар, «совершенная техника». В цанкаровском понимании национальной специфики словенского искусства отразилось то повышение общего эстетического уровня последнего, за которое писатель ратовал в своих критических выступлениях и

---

[38] См.: *I. Cankar*. Anton Aškerc in njegova doba.— ZS, III, str. 106.
[39] *I. Cankar*. Dragotin Kette.— ZS, III, str. 299.

inslav

которое реализовалось в его собственном творчестве и творчестве Д. Кетте, Й. Мурна-Александрова и О. Жупанчича.

После 1900 г. в развитии «словенского Модерна» наступает вторая фаза. Умирают в расцвете таланта Кетте (1899) и Мурн-Александров (1901). Но именно на эту новую фазу, охватывающую первое двадцатилетие XX в., приходится наиболее плодотворный этап творчества Цанкара. В это время Цанкар широким фронтом разворачивает наступление на позиции буржуазии в политической жизни, в морали, изображает трагедию народной нищеты. Особенно энергично он ведет это наступление в период 1900—1910 гг., почти все произведения которого несут в себе огромный идейный заряд социального обличения и протеста. В написанных в это десятилетие пьесах «Для блага народа» (1901), «Король Бетайновы» (1902), «Холопы» (1910), романах «На улице бедняков» (1902), «Мартин Качур» (1905), повестях «Батрак Ерней и его право» (1907), «Курент» (1909), многочисленных новеллах нашел свое наиболее полное, могучее выражение своеобразный цанкаровский реализм, палитра которого включала и символику, и романтический пафос. В это же время Жупанчич создает, в сущности, главную часть своего поэтического опуса, хотя творчество его продолжается затем до 1949 г. Параллельно развертывается творчество так называемых спутников Модерна с двумя основными линиями—неоромантической (А. Градник, Ц. Голар, Ф. Альбрехт, П. Голиа, Я. Глазер и др.) и реалистической со значительными элементами натурализма — в прозе и драматургии (А. Крайгер, З. Кведер-Еловшек, М. Пугель, Э. Кристан и др.).

В словенской литературе начала XX в. весьма распространено сосуществование разных художественных принципов, нередко в пределах одного произведения. Так, черты натурализма соседствуют с чертами импрессионистическими. Это явление наблюдается и в творчестве немногочисленных реалистов. Реализм в начале века в Словении не представлял значительной силы, в отличие, например, от Сербии. Художественный метод его представителей не достигал еще цельности и полноты. У И. Тавчара он ослаблялся примесью романтизма, особенно ощутимой в трактовке социальных процессов в его исторических произведениях. Ф. Масель-Подлимбарский

inslav

тяготел к мелкотемью и бытописательству. Ф. Финжгар был реалистом наиболее «новой формации»; он стремился охватить в своем творчестве жизнь всех слоев словенского общества, включая и пролетариат. Однако дидактические тенденции, стремление подправить верно увиденные социальные конфликты средствами морального усовершенствования общества ограничивали реализм этого писателя. Ни по художественным качествам, ни по идейному наполнению литература «спутников» и реалистического направления не достигала уровня Цанкара и Жупанчича, Мурна-Александрова. Цанкар далеко превосходил ее широтой охвата действительности, бескомпромиссностью критики, масштабностью проблем.

Очевидно, этим объясняется то обстоятельство, что импульсы для литературно-критической мысли Цанкара, его раздумий о задачах, специфике, национальном характере отечественной литературы в этот период идут от творчества зачинателей Модерна, от классического наследия словенской литературы, в котором он особенно выделяет романтизм Прешерна и Левстика и реализм Трдины (которого предпочитает своим современникам-реалистам), и от мировой реалистической и романтической классики.

После 1900 г. словенский Модерн в лице Жупанчича и Цанкара определяется как течение с сильно развитой гражданственной и реалистической направленностью. Вследствие особого сочетания объективных и субъективных факторов оно складывается в весьма своеобразное литературное явление. Возникнув в недрах нации, веками отстаивавшей свою самобытность в условиях иноземного гнета, возникнув притом в то время, когда на общественной арене появился, как самостоятельная политическая сила, организованный словенский пролетариат, это направление, зачинателями которого были люди, вышедшие из народных низов, выразило чаяния сил, поднимающихся на борьбу против капиталистического порядка, за социальную и национальную свободу. При этом словенский Модерн нес на себе печать переходной эпохи. К гражданственности, к социальной критике зачинатели Модерна шли, преодолевая некоторые свойственные им вначале индивидуалистические настроения. Старый мир был им враждебен, а пути к новому определились лишь для Цанкара и Жупанчича, Кетте и Мурну

inslav

так и не открылась революционная перспектива: отсюда чередование жизнеутверждения с безнадежностью, элегическая созерцательность, богоискательство. Мотивы усталости и обреченности звучали и у Цанкара в те моменты, когда сгущалась атмосфера реакции или когда особенно тяжело складывались обстоятельства его жизни — жизни литератора, остро воспринимающего конфликты окружающей действительности, стоящего под огнем критики, преследуемого нуждой. Из этих настроений его выводила воля борца, мужество, побеждавшее человеческую слабость.

Цанкар поддерживал и раздувал в своих товарищах-поэтах и в своих читателях дух стойкости, веру в человеческий разум, в будущее царство свободы. Говоря о поэзии Кетте по случаю выхода первого (посмертного) сборника его стихов[40], Цанкар отдает дань глубокого уважения мужественной сдержанности поэта. Он высоко ставит стремление Кетте в творческом акте стать выше своего чувства, объективировать и эстетизировать его и противопоставляет это стремление натуралистическому воспроизведению эмоции в поэзии декаданса. Из стихов Кетте, пишет Цанкар, «видно, что его душа сохраняла свое величие и ясность в страдании и в счастье. Никогда она не стонала тем болезненным, безумным стоном, который звучит как в естественных, так и в аффектированных воплях иных поэтов, падающих на колени перед своими чувствами и своею кровью»[41].

В поэзии Жупанчича, вышедшего из юношеской погруженности в самого себя, увидевшего борьбу, царящую в мире, и восставшего против косности, лжи, антигуманности буржуазного мира, Цанкар поднимает на щит и приветствует обретенную поэтом силу духа, веру в лучшее будущее. Маленькая, но необычайно емкая и вдохновенная статья, посвященная сборнику Жупанчича «По равнине» (1904), обрисовывает умонастроение не только Жупанчича и поэтов словенского Модерна. В ней подразумевается гораздо более широкий круг — круг той европейской литературы, которая кровно связана с народной жизнью и отражает и упования, и отчаяние угнетенных. Цанкар говорит здесь о столкновении радостного

---

[40] *I. Cankar.* Dragotin Kette.— ZS, III, str. 295.
[41] *I. Cankar.* Ibid., str. 307—308.

inslav

мироощущения молодости, с которым вступало в жизнь его поколение, с мрачной действительностью, с «жизнью, которая хуже смерти», с нищетой, уносящей в могилу молодые таланты, с гнетом, борьба против которого кажется «безуспешной и бессмысленной», об отчаянии и пессимизме, рождаемых этим ощущением. «Вот и Безруч, бард умирающего народа, ушел и затаился, как раненое животное...» [42]

«Очень мал или очень велик должен быть человек, который в нынешние времена не пессимист», — пишет Цанкар. «Очень велик человек, который увидел и ощутил всю боль нашей народной жизни и все-таки не повесил головы. Оптимистов того сорта, которые не видели и не чувствовали, я встречал столько, что спотыкался об них. Человека же, который издал радостный клич из раненого сердца, видел только одного. Он заставил меня поднять голову и устыдиться. Разве не в нас самих наша судьба? Разве не суждена могила тому, чей мрачный взгляд прикован к могиле? Тот, кто поник головой, не видит солнца... Из разверстых могил [43] вдохнул Жупанчич ту силу, которая свободно и необузданно разливается из его стихов — летний вихрь, шумящий над равниной. Словно он вобрал в себя нерастраченную силу души Кетте и Мурна, которая окончательно дозрела в нем» [44].

Цанкар видит в Жупанчиче зрелое, полностью развернувшееся выражение духа словенского Модерна — «сомнение и отчаяние и из отчаяния родившуюся мужественную отвагу». Его стихи, «которым нет равных», отразили «драму современного человека, который слишком человек, чтобы жить животной жизнью, и которому из-за этого суждено страдание. И драма отдельного человека — лишь символ той великой драмы, в которой герой — Гамлет — сам наш народ» [45]. Сущность и новизну словенского Модерна, как они выявились у Жупанчича, унаследовавшего и развившего «живую душу» творчества других зачинателей нового направления,

---

[42] *I. Cankar*. ZS, VII, str. 361.

[43] Цанкар имеет в виду программное произведение Жупанчича — цикл «Памяти Йосипа Мурна-Александрова», в котором важную роль играет образ зияющих могил, поглотивших Кетте и Мурна и угрожающих всему непокорному, талантливому, свободному.

[44] *I. Cankar*. ZS, VII, str. 361.

[45] Там же, стр. 362.

inslav

Цанкар раскрывает здесь как органическую связь с народной жизнью, с ее коренными, историческими проблемами, с ее трагикой и вечным стремлением к жизни, достойной человека. Образ Жупанчича, поэта-единомышленника, нарисованный здесь Цанкаром, пронизан теми настроениями и звучаниями, которые напоминают образы народных вожаков и бунтарей у молодого Горького: «Так запел нам Жупанчич великую песнь о жизни и уповании. Он вышел к нам мужественным шагом, с веселым лицом, неся свое сердце на ладони. И мы узнали в нем все, что есть в нас самого прекрасного и потому самого сокровенного. Такую же сильную, веселую, солнца полную песнь разбудил он в нас, и когда пел нам всей своей горячей кровью о своей любви..., когда тужил о своей и нашей судьбе, — он поведал нам внятно то, что мы лепетали своим неповоротливым языком, то, что угадывала смутно наша усталая мысль. Он — наш поэт и наш глашатай...»

Цанкар не только констатировал специфику нового направления, подчеркивал ее и привлекал к ней внимание читателя — он и пестовал, и утверждал эту специфику. Утверждал выход поэзии в широкий мир общественной жизни, соединение «самого сокровенного», выражаемого с предельной искренностью, свежестью, однократностью, что давалось овладением новыми поэтическими средствами, с прогрессивной идейностью — с непримиримо критическим отношением к социальному и национальному гнету и с историческим оптимизмом, убежденностью в грядущем революционном преобразовании общества. Тем самым Цанкар закладывал идейную и художественную основу пролетарской литературы в Словении. В ряде его художественных произведений и публицистических выступлениях еще сильней и определенней, чем у Жупанчича, прозвучало утверждение освободительной миссии пролетариата. Это утверждение облекалось и в монументальные символические образы, в которых идея векового страдания «униженных и оскорбленных» объединялась с идеей справедливости и святости их борьбы против угнетателей («Батрак Ерней и его право»), и в более реальные фигуры рабочих, идущих к классовому самосознанию («Мартин Качур», «Кузнец Дамьян», «Холопы» и др.) Отношение интеллигента к рабочему движению, к участию в борьбе против полити-

inslav

ческого и экономического гнета буржуазии составляет одну из центральных проблем лучших его произведений, тех, в которых наиболее ясно, реально и масштабно запечатлена его современность, рассматриваемая под социальным углом зрения (уже упомянутые «Мартин Качур» и «Холопы», комедия «Для блага народа», драма «Король на Бетайнове», роман «На улице бедняков» и др.).

Благодаря Цанкару жизнь и борьба пролетариата, поиски верных путей этой борьбы, позиция других общественных слоев по отношению к ней выступили на первый план литературы как одна из самых актуальных и первостепенных проблем жизни и отражающего ее искусства, как проблема мировоззренческая и философская. На его кредо убежденного и непоколебимого революционера («Как я стал социалистом» и др.), на его концепции двух линий в развитии литературы, столь близкой к ленинскому учению о двух культурах в одной национальной культуре, на положениях о классовости искусства и об отношении пролетариата к культурному наследию воспитывались последующие поколения деятелей словенской революционной литературы и марксистской критики. Ясность и трезвость цанкаровской мысли, опиравшейся на марксистскую теорию, усиливающую ее природную зоркость, помогла этим деятелям избежать некоторых вульгаризаторских перегибов и ошибок, «болезней роста», сказывавшихся в 20-х годах в революционных литературах многих стран.

Наследие Цанкара играло и играет огромную роль в духовной жизни Словении и шире — Югославии. Его творчество, его философия разными своими сторонами влияли на самые различные, нередко противостоящие друг другу литературные течения, которые сменяли друг друга на протяжении более полувека, прошедшего под знаком цанкаровского воздействия. Среди них были и такие, которые культивировали и цанкаровскую меланхолию, и болезненное переживание противоречия между действительностью и мечтой об идеальном человеке, и своеобразное цанкаровское богоискательство; были такие, которые наследовали, развивали, утрировали импрессионистические и символистские элементы его творчества, опирались на некоторые его приемы, приближавшиеся к экспрессионизму.

inslav

Словенская революционная поэзия 20-х годов, направление критического реализма, «социальный реализм» 30-х годов, проникнутый социалистическими идеями, антифашистская литература периода народно-освободительной борьбы и продолжившие их традиции течения следующих десятилетий вдохновлялись цанкаровским реализмом, глубиной социального и психологического анализа, масштабностью обобщений, смелостью и мужеством в борьбе за интересы народа, бесконечной искренностью его человеческой исповеди. Самое светлое, самое жизненное и мудрое в цанкаровском наследии, самое сильное и проникновенное в его неповторимом мастерстве служило и будет служить источником творческих импульсов для литературы, ставящей перед собой задачу правдивого изображения человека и общества, изображения, беспощадно критического ко всему, что мешает строить жизнь, достойную человека, и бережно поддерживающего все то, что эту жизнь приближает.

inslav

М. В. Фридман

«ГОД САДОВЯНУ» И ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА В РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В 1974 г. литературный мир Румынии отмечал семидесятилетие выхода в свет первых четырех книг М. Садовяну («Рассказы», «Соколы», «Приглушенные страдания», «Корчма дядюшки Преку»), три из которых были отмечены в 1904 и 1906 г. премиями Румынской Академии наук. Николае Йорга, идейный вождь журнала «Семэнэторул» («Сеятель») и течения «семэнэторизма», имел все основания назвать 1904 год «годом Садовяну».

Отмечая седьмое десятилетие этого важного в истории румынской литературы события, издательство «Эминеску» выпустило в свет названные выше четыре книги Садовяну, а в пятой сосредоточило весь необходимый критический аппарат — статьи современных исследователей, комментарии, библиографический справочник, варианты [1]. В этой книге, а также на страницах литературных журналов «Ромыния литерарэ», «Трибуна», «Лучафэрул» и других помещены обширные статьи, посвященные начальному периоду творчества М. Садовяну, его связям с движением семэнэторизма.

Интерес к этой проблематике не случаен. Выяснение вопросов, связанных с художническими поисками молодого Садовяну, с ролью семэнэторизма в литературном движении первых лет нашего века имеет существенное значение для понимания процессов развития румынской литературы.

---

[1] *M. Sadoveanu:* 1. Povestiri; 2. Şoimii; 3. Dureri înăbusite; 4. Crîşma lui moş Precu; 5. Note, comentarii, variante. Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974.

inslav

В 80—90-х годах минувшего столетия на арену общественной жизни Румынии, ставшей независимым государством лишь в 1877 г., выходит молодой рабочий класс. Однако в сложных условиях общественного развития тех лет пролетарское движение не сразу выделилось из общедемократического потока. В этот же период окончательно оформляется сговор буржуазии с крупными латифундистами, в основе которого лежало сохранение помещичьей собственности на землю, что и содействовало сохранению феодальных пережитков в экономике и общественном устройстве страны вплоть до 1944 г.

Именно в этих условиях резкого обострения классового антагонизма, расширения влияния социалистических идей, назревания крестьянского восстания 1907 года предстояло решать задачи продолжения буржуазно-демократической революции. Каким путем должно было происходить дальнейшее развитие страны? Вокруг этих вопросов ведутся горячие дискуссии, они затрагивают самые разнообразные сферы жизни общества — экономическую, политическую, социологическую, философскую, литературную. Основной водораздел проходит между сторонниками «западного» пути (включения страны в поток «европеизации») и «традиционалистами», видевшими выход в обращении к «самобытности», к национальным, унаследованным от прошлого формам, к древней сельской цивилизации Румынии.

Молодая румынская литература, естественно, не могла оставаться в стороне от этой борьбы, от этих поисков. Тот период «литературного затишья», который наступил, по словам самого Садовяну, после взлета критического реализма в творчестве Крянгэ, Караджале, Славича, был, на самом деле, подготовительным этапом к освоению новых высот, периодом «эстетического распутья». Критики Доброджану-Геря, М. Драгомиреску и другие писали о «засухе», постигшей литературу последнего десятилетия XIX в., но материалы, рассыпанные по страницам многочисленных литературных периодических изданий этой поры (только в книге А. Илиеску «Литературные журналы конца XIX в.»[2] их названо свыше тридцати), показывают, что на литературной

[2] *A. Iliescu.* Reviste literare la sfîrşitul secolului al XIX. Bucureşti, Minerva, 1972.

inslav

пиве все отчетливее проступают контуры различных направлений: сторонников полной автономии искусства, проповедников символистского «обновления» поэзии, приверженцев «тенденциозного искусства» и, наконец, традиционалистов, требовавших, чтобы культура строилась исключительно на учете национальной специфики и интересов ее носителей — крестьян.

Наиболее влиятельным традиционалистским течением начала XX в. был семэнэторизм.

В чем же суть новых оценок этого движения в работах названных выше критиков? Возражая утверждениям авторов некоторых трудов, опубликованных в Румынии в 50-х годах, согласно которым семэнэторизм был, по существу, своего рода диверсией, направленной на затушевывание классовой борьбы в деревне, на всяческое торможение естественного хода развития страны, В. Рыпяну, Д. Замфиреску, Ш. Чокулеску и др. (вслед за А. Пиру, Э. Симионом, Д. Пэкурарю, которые приступили к этой переоценке еще в 1965 г.) выдвигают концепцию о том, что семэнэторизм, вдохновляемый идеями Н. Йорги, выступал как важнейшее течение общей «национальной тенденции» развития культуры, как мощный возбудитель общественного и культурного сознания эпохи. Опираясь на эту положительную оценку, исследователи творчества М. Садовяну приходят к выводу о тождестве концепций «сеятельства» с мировоззренческими и эстетическими позициями самого крупного румынского прозаика XX в. Так, например, В. Рыпяну, автор статьи «Первый день творения», открывающей пятую книгу серии «1904 год — год Садовяну», строит свои аргументы таким образом, чтобы показать несостоятельность выводов тех, кто «пытался создать впечатление полного разрыва между Садовяну и течением, которое утверждалось в начале века»[3]. Большая статья критика целиком направлена на то, чтобы доказать «полное совпадение — в конце 1903 г.— принципов журнала «Семэнэторул» и прозы Садовяну»[4]. Именно Садовяну, по мнению критика,— тот писатель, который с наибольшей эстетической силой воплотил постулаты «Семэнэторул»[5]. Отсюда уже не так трудно сделать и следующий шаг — к утвержде-

[3] «1904— Anul Sadoveanu», v. 5, p. 17.
[4] Ibid., p. 14.
[5] Ibid., p. 14.

inslav

нию, что в определенный момент «концепция Йорги относительно социального неравенства и средств распознания социального зла была шире, чем у Садовяну»[6], что и позволяет в конце статьи утверждать уже без всяких околичностей: «Садовяну заимствовал из семэнэтористской доктрины не только любовь к прошлому, но, в первую очередь, любовь к румынскому крестьянству, к социальной проблематике начала века»[7].

Подобные же мысли высказывают, по существу, и академик Ш. Чокулеску, автор статьи «Два характера-близнеца: Н. Йорга и М. Садовяну»[8], а также И. Влад[9], З. Орня[10] и другие.

Между тем, хорошо известно, с какой решительностью, хотя как всегда сдержанно и немногословно, отмежевывался М. Садовяну от движения семэнэторизма, от попыток обнаружить в произведениях той начальной поры доказательства заимствования идеологических установок этого движения. «С жизнью своих героев я был знаком давно, — писал впоследствии художник, — эту школу я закончил до того, как получил приглашение работать в редакции «Семэнэторул». Об этом я уже говорил в книге «Годы ученичества», при этом я, правда, не делал особого упора на своих расхождениях с семэнэторизмом. Не мое это было дело, и «Годы ученичества» — не полемическая книга. Обязанность литературоведов—освободить мое имя от ярлыка, который мне навязывают поныне некоторые критики»[11].

Конечно, пройти мимо подобного четкого писательского утверждения невозможно. И если все же названные выше критики сочли уместным игнорировать его (или объяснить конъюнктурными соображениями, как это сделал В. Рыпяну), то у них, очевидно, были к тому основания.

В последние годы были опубликованы объемистые исследования, посвященные семэнэторизму, литературному движению начала XX в. в Румынии, письма Садо-

---

[6] Ibid., p. 18.
[7] Ibid., p. 22.
[8] «România literară», № 50, 1975.
[9] «Tribuna», 1975, № 5.
[10] «Viata românească», 1970, № 9, p. 151.
[11] *M. Sadoveanu.* Mărturisiri. Bucureşti, Ed. pentru lit. şi artă, 1960, p. 387.

inslav

вяну к Ибрэиляну и другим, книги о роли Н. Йорги в развитии культуры и т. д.

Заняв с самого начала антикосмополитическую позицию, «Семэнэторул» (1901—1910) выступал в своих призывах за литературу, тесно связанную с действительностью, с национальными задачами Румынии, со специфическими ценностями духовной жизни народа. Но какова была основа заявлений Н. Йорги о «тесной связи с народом, с отчей землей»? Один из крупнейших деятелей культуры XX в., яростный политический боец, энциклопедически разносторонний ученый, неутомимый исследователь истории и культуры, Н. Йорга использовал свои выдающиеся способности для защиты отживших, преодоленных общественным развитием форм.

«Расширение общественных свобод?... Иностранные капиталовложения? Ошибочные мнения, приманки, сущая чепуха!... Нам нужна новая культурная эпоха!»— утверждал ментор семэнэторизма [12]. Убежденный, что корни социального зла — в уходе «верхних классов» от исконных народных традиций добра и человечности, от носителей этих традиций — «трудовых пахарей», он видел выход не в изменении социального устройства общества, а в ...перевоспитании господствующих классов, в их покаянном возвращении к национальным ценностям культуры, в их активном вмешательстве в жизнь крестьян, вопреки своим классовым интересам, в «единении нации». Врагом трудовых слоев крестьянства в его концепции предстают не эксплуататорские классы, а только чужеземные «арендаторы» и политиканы.

Итак, главным средством обновления общества было, по мнению Йорги, «нравственное оздоровление». «Надо понять раз и навсегда, что крестьянский вопрос — это прежде всего вопрос культуры», — утверждал ученый [13]. Это означало, что, прежде чем предложить обездоленному крестьянству какие-то «материальные заплатки», как выразился в той же статье Йорга, надо было добиться духовного преобразования и тружеников полей, и «высокопоставленных латифундистов и арендаторов, и крупной и мелкой своры чиновников». «Крестьянство нуждается не столько в земле, сколько в благах просвеще-

---

[12] *H. Sanielevici.* Poporanismul reacţionar. Socec, 1921, p. 92.
[13] «Semănătorul», 1905, № 46.

inslav

ния», — заявил руководитель «Семэнэторул» в другой статье [14].

Так широковещательные декларации о необходимости обращения к жизни и борьбе трудящихся села оказались, на самом деле, средством защиты консервативно-патриархальных концепций, нацеливавших деятелей культуры на ценности прошлого, на подвиги «апостолов просвещения», представителей интеллигенции, которым предстояла задача сеять семена добра в румынских деревнях при поддержке «передовых» латифундистов.

Что касается литературы, то в концепции Н. Йорги она представляла важнейший участок великой борьбы за «оздоровление нации». При этом, однако, в понятие «литература» он вкладывал весьма широкий смысл; сюда включались история, этнография, образование, организация церкви и т. д. Отдав в молодости дань социалистическим воззрениям, приняв под непосредственным влиянием К. Доброджану-Гери, основателя марксистской критики в Румынии, определенные положения — о социальной функции искусства, его высокой гражданской миссии, Йорга использовал эти положения в своей доктрине. Идеолога семэнэторизма интересовала прежде всего общекультурная сторона работы художника, в основном «сеятеля» культуры. Разумеется, что при подобном понимании художественный аспект произведения отодвигался на задний план. «Прекрасная, божественная литература — все равно искусство она или нет — есть социальный продукт и социальный фактор, а самое естественное человеческое общество есть нация» [15], — утверждал ментор семэнэторизма.

Уже в первой своей статье, появившейся на страницах «Семэнэторул», «Новая эпоха в культуре» Н. Йорга выдвигал задачу воспитания чувства духовной близости различных классов общества. Он требовал культуры, «которая была бы поистине нашей, книг, на вдохновенные строки которых роняли бы слезы и богатая представительница высшего света, и простая крестьянка» [16]. «Для нас должна настать новая эпоха культуры. Должна — не то мы погибнем», — продолжал критик. Во имя этого писателям рекомендовалось при обращении к жиз-

[14] «Semănătorul», 1903, № 20.
[15] «Ramuri», VII, № 1, p. 1.
[16] «Semănătorul», 1903, № 20.

inslav

ни современного крестьянства всячески избегать социального критицизма, описаний кризисных явлений, классового расслоения, антибоярских настроений. Идиллически мирные картины крестьянских будней следовало, в представлении руководителя «Семэнэторул», основывать на подлинном культе патриархальных устоев. Разумеется, что при этом решительно отметалась любая возможность усвоения опыта других литератур, всяких тлетворных «чужеземных» веяний.

Губительное воздействие буржуазно-помещичьей администрации на жизнь села, бесчинства капиталистических дельцов, «политиканов», «деревенских пьявок», всей урбанистической цивилизации — другая важнейшая тема литературы, — указывал Н. Йорга. Этому воздействию надо противопоставлять картины подвижнической деятельности сельской интеллигенции, преданной делу нравственного оздоровления села.

Идеализированное изображение прошлого — третья важная тема литературы, в понимании Н. Йорги. При этом в своих статьях он всячески навязывал писателям мысль о классовом мире, якобы царившем в истории Дунайских княжеств, о том, что не только народные массы, но и боярство выступало хранителем национального достояния, «дедовских устоев». При таком изображении прошлое должно было служить средством развенчания современных порядков в Румынии.

Только таким образом, заключал Йорга, литература начала XX в. сможет восстановить прерванные связи с лучшими традициями литературы XIX в., которая возводила свои творения на благодатной почве летописного наследия, народного творчества, освященных историей, обычаями.

Заметим сразу: эти взгляды Йорга изложил на страницах «Семэнэторул» в 1903 г., т. е. в период, когда большинство произведений Садовяну, вошедших в первые его четыре книги, были уже написаны и опубликованы, начиная с 1899 г., в различных журналах.

К концу 1903 г., когда писатель получил приглашение стать постоянным сотрудником «Семэнэторул», он был уже автором многих опубликованных рассказов и повестей, художником со сложившимся мировоззрением. Мир представляется Садовяну единым, бесконечным, постоянно развивающимся целым, его глазу художника доступ-

inslav

ны все краски и звуки, чувства и движения, незаметные для большинства людей. Этот редкий дар, как неоднократно подчеркивал писатель, позволяет ему «участвовать в таинственной жизни скал, деревьев, малиновых кустов и папоротников. И с тем большей силой это единство необозримой жизни проявляется между мной и миром живых...» [17].

На фоне бесконечно разнообразной жизни, в которой осуществляется единство настоящего с прошлым и будущим, видится писателю человек, связанный тысячами невидимых нитей с окружающей средой и с прошлым. Все сущее, утверждает писатель, стремится к полному проявлению созидательных сил. У человека это воплощено в мечте о счастье.

Мудрость минувших поколений, их опыт, осевший в обычаях и традициях, в языке и фольклоре, сопутствует труженику. В этих звеньях, связывающих прошлое с настоящим, отражена гармония борьбы и слияния людей труда с природой. В них отражены индивидуальные черты народного характера, его неповторимое духовное богатство.

Но на пути сельского труженика к счастью встают неодолимые препятствия и прежде всего несправедливые порядки классового общества. В прошлом — феодальная кабала и набеги чужеземных полчищ, в настоящем — буржуазно-помещичье государство. Подобная демократическая позиция и обусловила прогрессивный характер эстетики писателя, с первых же лет творчества пришедшего к глубокому убеждению, что жизнь — единственный источник искусства.

Судьба крестьянства стала основной темой творчества Садовяну.

«Хотя и смутно, но я с самого начала пытался наметить решение той серьезной проблемы, к которой обратился уже в написанном до 1900 г. рассказе «Ион Урсу», — писал позднее Садовяну в автобиографической повести «Годы ученичества» (1944). — Я отдавал себе отчет в необходимости вступления нашего народа в поток европеизации, и в то же время меня удерживало сожаление, что при подобном обновлении он потеряет

---

[17] *M. Sadoveanu.* Anii de ucenicie. Bucureşti. Cartea Românească, 1944, p. 25—26.

inslav

свою самобытность»[18]. В этом высказывании видится нам ключ к пониманию сложной диалектики творчества крупнейшего прозаика Румынии, заставляющей еще сегодня многих исследователей говорить о «садовяновском парадоксе».

Исследователи, к сожалению, игнорируют вопрос об эволюции этой дилеммы (европеизация или самобытность), забывают о том, что в разные периоды творчества под воздействием ряда общественных сдвигов и новых элементов художнического видения берет верх то одна, то другая его сторона. Именно этой внутренней диалектикой художника, сохранявшего всю жизнь верность основной теме, любимому герою, и объясняется так называемая «цикличность» его творчества, неоднократные обращения писателя к одной и той же теме, новые решения, предлагаемые им. В данном случае «цикличность» выступает как проявление верности писателя основной теме в новых изменившихся условиях. И поэтому правильная оценка того или иного произведения писателя возможна лишь при учете этой диалектики, а следовательно, при обращении ко всему творчеству, взятому как целое.

Какой же была позиция художника в первые годы творчества? Как он сам признает (и это подтверждено лучшими произведениями этого периода), «любимой идеей» этих лет было стремление содействовать всеми мерами «европеизации», т. е. активному обновлению румынской деревни (наделение крестьян землей через кооперации, народные банки, покупка земельных участков через «сельские кассы», применение новых агротехнических приемов). Что же касается «опасности исчезновения обычаев народа, его песен, танцев, тканей и одежды», то молодой Садовяну собирался отстоять их «с помощью образования и пропаганды»[19]. Он предлагал открывать библиотеки, издавать книги для сельских тружеников и т. д.

С такой выношенной им, четко осознанной программой явился молодой прозаик в стан «Семэнэторул» в 1903 г. Правда, этому решению предшествовали серьезные сомнения. Еще в 1901 г. в обзоре, помещенном в

---

[18] «Anii de ucenicie». Op. cit., p. 207.
[19] Ibid., p. 208.

inslav

журнале «Ревиста модернэ» писатель высказывал весьма сдержанную оценку первого номера столь ожидаемого «Семэнэторул». «Мы с таким нетерпением ждали новой духовной пищи. А тут и на один зуб не хватит...[20]. Столь же критична оценка журнала и в 1902 г., и в начале 1903 г., когда Садовяну писал о «печальной нравственной агонии, переживаемой журналом»[21]. И если в конце 1903 г. писатель соглашается стать постоянным сотрудником журнала и даже работать в его редакции, то делает это главным образом не из соображений идеологических. Как показывает письмо его от 1 июля 1903 г., он мечтал жить и работать в своей родной Молдавии, но реальные возможности получить службу и обеспечить материально молодую семью имелись лишь в Бухаресте[22].

И тут необходимо сказать об очень важном обстоятельстве, которое вытекает из опубликованных в последнее время писем Садовяну, но почему-то остается до сих пор за пределами внимания нынешних исследователей творчества писателя. Включившись в работу редакционного коллектива журнала, ознакомившись вплотную с идеями его руководителя и со стилем его работы, молодой писатель ясно отдает себе отчет, что в шумной кампании Йорги за «национальную культуру» превалируют узкогрупповые интересы и все явственнее становятся мотивы национализма[23].

Садовяну решительно отмежевывается от этих чуждых ему и его литературному делу тенденций: «Идеи господина Йорги — это прежде всего его собственные идеи. Я же могу принять лишь часть этих идей. А что касается литературы, то исповедую те истины, которые и Вы и любой просвещенный человек разделяете»[24],— пишет он Г. Ибрэиляну. И в другом месте он опять же подчеркивает, что он совершенно самостоятелен в своих воззрениях[25]. Именно эта самостоятельность дает ему основания надеяться, что ему в конце концов удастся

---

[20] «Revista moderna», 1901, № 41.
[21] *S. Bratu.* Sadoveanu. Ed. pentru lit., 1963, p. 176.
[22] *S. Bratu.* Op. cit., p. 177.
[23] Scrisori către G. Ibrăileanu, vol. I. București, Ed. pentru lit., 1966, p. 203.
[24] Ibid., p. 203.
[25] Ibid., p. 210.

inslav

«найти подход к этому человеку, увлечь его идеями... которые мне столь дороги и которые я с далекой юности ношу в себе»[26].

И не в этом ли главная причина того, что вскоре он выйдет из редакции «Семэнэторул» и начнет сотрудничать с руководимым Г. Ибрэиляну журналом «Вьяца ромынэскэ»?

Обратимся к произведениям писателя, вошедшим в первые четыре книги.

На первый взгляд, действительно, может показаться, что между концепциями семэнэторизма и позициями молодого Садовяну, получившими воплощение в произведениях первых его четырех книг, много общего: то же преимущественное внимание к жизни крестьян, то же противопоставление города деревне, то же обращение к героическим страницам прошлого.

Внимательное прочтение названных выше четырех книг Садовяну показывает, однако, что позиции двух сторон во многом различны, и различие это обусловлено тем, что указанные общие мотивы воплощаются семэнэтористскими писателями (К. Санду-Алдя, Эм. Гырляну и др.) под углом зрения *сохранения* прежних деревенских устоев, а молодым Садовяну — в плане их *изменения*. Проявляя с самого начала удивительную социальную зоркость, Садовяну делал различие между «культурой» нового капиталистического общества, к которому он мечтал приобщить трудовое крестьянство, и «цивилизацией» этого мира, которую он не принимал по многим причинам этического и социального порядка. Подобного различия не делали идеологи семэнэторизма. Садовяну внимательно всматривается в существо тех процессов, которые приносил с собой в деревню буржуазно-помещичий уклад. Он беспощадно критикует в лучших произведениях этой поры отрицательные стороны нового уклада, но видит его историческую неизбежность.

Н. Йорга призывал не делать при изображении сельской жизни упора на социальные потрясения, на классовый антагонизм между трудовым крестьянством и «исконным боярством», а направить острие критики против политиканов, «иноземцев» и их культуры. А в рассказах Садовяну этих лет социальные отношения в деревне преимущественно выступают в форме неизменных анти-

[26] Scrisori către G. Ibrăileanu, vol. I, p. 206—207.

inslav

тез: крестьянин — и боярин, крестьянин — и представитель власти и церкви, крестьянин — и город. Именно в рамках этих антитез и строятся в большинстве своем конфликты его повестей и рассказов. В них постоянно утверждается мысль о несправедливости порядков, разделивших людей на неравноправные классы, развенчивается миф о превосходстве хозяев жизни, об их историческом праве владеть землей и распоряжаться судьбами тружеников. Не исправление класса крупных землевладельцев, а исторически закономерная его агония — в центре внимания художника.

И уже в произведениях этих лет писатель стремится обосновать закономерность этого процесса, показать обреченность боярства, присвоившего землю крестьянских общин, ставившего всегда свои корыстные интересы выше общенациональных.

Выше уже говорилось о том, что преувеличенный интерес Н. Йорги к героическому прошлому привел его в конечном счете к идеализации феодализма, к игнорированию классовых противоречий в феодальном обществе. «Новые времена, — утверждал он, — прибавили к нашим прежним грехам еще один — классовую ненависть». По его мнению до «разлома», наступившего в XIX в. (т. е. до революции 1848 года и поворота лицом к Европе), «мы имели крестьянство, бояр и круг ученых мужей, которые прекрасно уживались рядом, понимая друг друга по многим вопросам, любя друг друга в гораздо большей мере, нежели можно себе это ныне представить» [27].

Напомним, что профессор Шт. Штефэнеску, директор Института истории им. Н. Йорги, отметив влияние романтизма на концепции Йорги, писал об его «идиллических, патриархальных представлениях о начальной поре государственной жизни румын», о том, что «социальную дифференциацию он заменяет полным равноправием подчиненных и их правителей», что «боярство первых столетий независимой государственности идеализировано» [28].

В результате в литературе семэнэторизма утверждается подлинный культ прошлого, льются рекой востор-

---

[27] «Semanatorul», IV. 20 noambrie 1905.
[28] «Scînteia», 5 iunie 1971.

inslav

ги по поводу мирной, счастливой жизни предков в условиях благостного социального мира, душою которого были мудрые бояре, пекущиеся о благополучии «своих» крестьян (сб. «Старики» Эм. Гырляну, «Боярин Столничану» Н. Белдичану, драма «Зори» Шт. О. Йосифа и др.).

Какое воплощение получили эти вопросы в исторических произведениях молодого Садовяну («Братья Подкова», 1900; «Песнь любви», 1901; «Козма Рэкоаре», 1901; «Иванчу Лев», 1901; «Месть Ноура», 1903; «Соколы», 1904)?

По единодушному заключению исследователей, в этих произведениях прошлое изображено в романтических тонах, героями рассказов и повестей этого периода выступают сильные характеры, «крепкие люди», легендарные гайдуки — боярин Ноур, Иванчу Лев, Козма Рэкоаре. Почти незамеченным, однако, осталось при этом то, что и в исторических произведениях, романтико-героических по своему характеру, писатель не изменил своему социальному видению, согласно которому современный обобранный и эксплуатируемый крестьянин — прямой наследник тех «рэзешей» (свободных крестьян однодворцев), которые потеряли свою землю и свободу в яростной борьбе с жадным, корыстным боярством.

Иванчу Лев, участник событий 1848 года, презиравший тех, кто малодушно отдал завоевания революции, гайдук Козма Рэкоаре, вольный житель лесов, боярин Ноур, отважный воин, но и типичный феодал, истязающий своих крепостных,— герои, весьма далекие от семэнэтористских идеалов. Еще больше — боярин Нэстасе, убивающий цыгана-раба только за то, что он дерзнул влюбиться в боярыню («Песнь любви»), или феодалы в повести «Соколы» (1903), о которых сказано, что они «лживы с ног до головы» [29]. Зато в них заложены в зародышевой форме все те изначальные черты, которые обретут затем художественно неповторимую форму в замечательных исторических романах «Племя Шоймару» (1913), «Под знаком рака» (1929) и «Братья Ждер» (1935—1942).

Основной стержень всех его исторических произведений — многовековая неутихавшая классовая борьба

---

[29] *M. Sadoveanu.* Opere, v. I, p. 195.

inslav

между трудовым крестьянством и феодалами. Все это он умел прочесть в народных легендах, балладах, сокровищах народного творчества. «Миф сохраняет в веках цвет души поколений», — утверждал Садовяну, и именно эту душу народа он стремился найти в различных эпохах румынской истории.

Обращаясь к сегодняшней действительности, Садовяну раскрывает в рассказах о «боярских сожалениях», покаянных признаниях старых помещиков, различные аспекты нравственного падения «хозяев жизни». Здесь и ощущение своего духовного ничтожества перед лицом самоотверженного, высокого чувства любви простой крестьянки («Мертвая», 1900; «Незнакомец», 1903; «Сожаление», 1904 и др.). И мысль о нравственном превосходстве крестьянина, который, наперекор пережитым страданиям и обидам, не теряет природной доброты и великодушия («Слуга», 1904). И горькие сетования боярина, сопоставляющего судьбы двух своих сыновей: законного, который ведет беспутную жизнь в городе, проматывая деньги отца, и другого — от крестьянки, любимой некогда, работающего на боярской конюшне («Два сына», 1904). «Один будет слугой, другой его повелителем, а ведь они родные братья... Вот человек, ни в чем не повинный, и собственный брат будет помыкать им, срамить и топтать ногами. Почему?» [30].

Вместо того «прозрения», «классового примирения», которого требовал от героев подобных рассказов И. Йорга, Садовяну устами своего героя боярина Георгиеша заключает: «Такова жизнь, и никто не в силах изменить ее...» [31]. Как не похож на идиллические семэнэтористские концовки этот финал...

И герои-крестьяне в рассказах Садовяну далеки от мира тех идиллически приукрашенных крестьян, который навязывал деятелям культуры Н. Йорга, призывавший «проявлять любовь к брату-земледельцу, нашему старшему брату, снисходя к его нищете и невежеству» [32], и уточнявший, что речь идет об изображении здоровых, веселых, полных жизни характеров, подлинных носителей достоинств национального духа. Под влиянием

---

[30] «Opere», v. I, p. 459.
[31] Ibid.
[32] «Semănătorul», III, 1904, № 12.

inslav

этих призывов в семэнэтористские издания хлынул поток сладеньких опусов в духе «Сеятелей» Александри:

Вдоль борозды крестьяне идут — пшеницу сеют.
Кругом луга и долы украсила весна,
Надежду земледельцы великую лелеют,
За горстью горсть бросая по ветру семена...

Перевод Б. Луговского

Молодой Садовяну в это время рисовал в лучших своих произведениях реалистические образы тружеников, обобранных эксплуататорами, нищих. Он не «снисходил» до своих героев, а шел к ним по велению души, связанной тысячью нитями с прошлым и настоящим румынского пахаря. Ни националистической экзальтированности, ни любования «мудрой» примитивностью крестьянского быта и устоев нет в рассказах этой поры «Ион Урсу» (1901), «Однажды в деревне» (1903), «Ионикэ» (1904), «Корчма дядюшки Преку» (1904) и др. Главная цель художника — раскрыть богатство внутреннего мира крестьянина и тем самым доказать его право на достойную полноценную жизнь, которая в те годы представлялась ему возможной в условиях «европеизации» деревни.

Рассказы «Ион Урсу» (1901) и «Петря чужак» (1903) фигурируют среди наиболее излюбленных аргументов семэнэтористской концепции творчества Садовяну. В них с особой силой показан процесс пролетаризации бедного крестьянства, того губительного воздействия, которое оказывает на него капиталистический город. Но, как совершенно справедливо замечает Савин Брату, противопоставление города деревне — отнюдь не монополия румынского семэнэторизма, оно встречается в литературах «России, Италии, а ныне и Латинской Америки, так же как и стран Азии, получивших недавно независимость»[33]. Более того, из опубликованных писем молодого Садовяну и свидетельств его дочери и биографа Профиры Садовяну известно, что прототипом для Иона Урсу послужил дядя писателя, бедняк, ушедший в город на заработки. И что к рассказу он приступил не под влиянием семэнэтористских концепций, а после долгих и мучительных раздумий о своем писательском долге. В те дни он тру-

[33] *S. Bratu.* Op. cit., p. 184.

inslav

дился над стихотворной трагедией «Гекуба» по Еврипиду. «Однажды ночью я подумал: «Какое мне дело до Гекубы и ее страданий, когда столько живых людей испытывают еще больше мук? Почему бы не написать о них?» Я сказал себе это в то мгновение, когда в уме моем мелькнул Ион Урсу со всем сонмом своих несчастий... И я разорвал наполовину написанную трагедию и кинул ее в огонь... А на второй день принялся писать «Иона Урсу» [34].

Но и сама художественная ткань рассказа представляет достаточно аргументов, свидетельствующих о различии исходных позиций молодого писателя и идеологов семэнэторизма при подходе к проблеме «город — деревня». В «Ионе Урсу» нет «сеятельского» противопоставления города деревне. Один из наиболее привлекательных образов рассказа — как раз представитель города, рабочий Виценти Хлеба. Что же касается изображения деревни, то она рисуется «сеятельским» раем лишь в грезах больного героя, скошенного тяжким трудом и сивухой. На самом же деле, именно в деревне, куда возвращается с надеждой бедняк, его и подстерегает смертельный удар: поп Тэнасе, «крестный», который столь заботливо помог крестьянину устроиться в городские железнодорожные мастерские, воспользовался его отсутствием, чтобы соблазнить жену. Ион Урсу навсегда покидает желанный «рай».

Столь же беспощадно раскрыта роль «духовных пастырей» и в рассказе «Петря Чужак», «Однажды в деревне», «Корчма дядюшки Преку» и др., и «мирских пастырей», представителей буржуазно-помещичьего государства («Двое чужаков» и др.). Так зоркий взгляд молодого художника, пришедшего в литературу со своими внутренне связанными с крестьянской средой взглядами на мир, проникает за туманную завесу идиллических «сеятельских» построений.

Закономерным итогом нараставшего несоответствия между художественной практикой Садовяну и писателей-семэнэтористов, между мироощущением молодого художника и позициями идеологов этого течения был уход писателя из редакции «Семэнэторул» в 1906 г. и сближение с журналом «Вьяца ромынэскэ», с ясскими

---

[34] «Opere», v. I. p. 716.

inslav

«попоранистами». «Проблема деревни была близка мне еще в пору литературного ученичества, — напишет позднее Садовяну. — Она и осталась главной проблемой всей моей писательской деятельности... В «Семэнэторул» мои позиции не претерпели никаких изменений. А возвращение в 1906 г. в родную ясскую атмосферу, работа в редакции «Вьяца ромыняскэ» были, в сущности, естественным актом возвращения в среду, сформировавшую меня» [35].

Нетрудно понять причины такого решения: в программе нового журнала, несмотря на некоторую общность позиций с семэнэторизмом (противопоставление города деревне, преимущественный интерес к жизни крестьянства и к народной культуре, игнорирование роли рабочего класса и т. д.), предусматривалось не идиллическое изображение «счастливых пахарей в живописных одеждах», «живых свидетелей минувшего», а реалистический показ неприглядных сторон деревенской жизни, разоблачение трагического прозябания крестьянина, его эксплуатации. Не сладенькие сказки о «нравственном возрождении» представителей господствующего класса, а ничем не прикрашенное изображение его хозяйственного и духовного упадка. Не показ «классового мира», якобы царившего некогда между боярством и крестьянством, а воплощение яростной борьбы между ними, в ходе которой свободные крестьяне постепенно превратились в закрепощенных рабов. Семэнэторизм был направлен на сохранение феодальных порядков. Между тем, попоранизм — при всей утопичности рецептов превращения Румынии в родину мелкого землевладения, в «могучую и счастливую сельскую демократию» — ратовал за скорейшее решение наболевших социальных проблем и в первую очередь за освобождение крестьян от уз патриархально-хозяйственной отсталости. Все это и привело к тому, что журнал «Вьяца ромыняскэ» оставался на протяжении первых двух десятилетий XX в. самым прочным бастионом критического реализма в Румынии.

Все сказанное выше отнюдь не исключает возможности совпадения отдельных аспектов семэнэторизма и

---

[35] «Mărturisiri». Op. cit., p. 384—385.

inslav

концепции Садовяну. Особенно наглядно это проявилось в произведениях молодого прозаика, имеющих прямое отношение к той просветительской деятельности, которую Садовяну считал необходимой во имя спасения самобытных ценностей народного характера и народного творчества. Но важно иметь в виду, что эта просветительская программа воплощалась художником прежде всего в публицистических выступлениях, в книгах для крестьян, написанных по заказу тех или иных народных изданий и культурно-просветительских учреждений буржуазно-помещичьего государства (ссудно-сберегательных товариществ, например).

Так, писатель согласился в 1903 г. написать для издания «Звезда» произведение, указывающее крестьянству «выход» — рассказ «Клад пехотинца». История Некулая Пехотинца, пьяницы, «прозревшего» после тяжкой болезни, очень напоминает жизненный путь Иона Урсу. Но насколько реалистична концовка «Иона Урсу», настолько тенденциозен и надуман финал «Клада». «Прозрение» Пехотинца — результат вмешательства и «провидения», и доброго священника, и отзывчивого кулака. Те же либерально-народнические иллюзии привели писателя к созданию образа учителя Стельничану, советчика и помощника Пехотинца. В таком же духе написаны и рассказы цикла «Письма друга-скитальца» для народного издания «Пчела» (1905) или сборника, изданного Народной библиотекой Дома школ в 1911 г. под заглавием «Занимательные и полезные рассказы».

Естественным и убедительным — даже в своей начальной фазе — было собственно творчество писателя, нацеленное на реалистическое воспроизведение жизни трудового крестьянства, искусственен и неубедителен тенденциозно-назидательный пафос дидактических обращений Садовяну к крестьянам. Ибо музы при этом... умолкали. Сам писатель неоднократно повторял, что «в конечном счете вся литература—а эпическая тем более—зависит от степени художественной достоверности героя». Между тем, вся структура подобных слащавых «притч» оставалась художественно неубедительной. И вполне понятно, что в последующие издания сочинений художник ни разу не включал эти произведения. Понятно и то, почему даже самые горячие сторонники тождества позиций Садовяну и семэнэторизма не видят

inslav

в этих произведениях убедительных аргументов в пользу своей теории.

Но допустимо ли в таком случае считать аргументом те отдельные отзвуки подобных мотивов, которые порой проглядывают сквозь реалистическую ткань художественных произведений молодого писателя? Всей сущностью своей эти произведения противопоставлены семэнэторизму. Говоря о первых своих книгах, запечатлевших «безрадостный взгляд на мир и горькие раздумья», писатель позднее подчеркивал: «Дух «Семэнэторул» был совсем иным»... «Сельская идиллия» продолжала выпускать в свет бесчисленные подделки в духе «Родики» Александри. Истина была в другом месте, там, где горели подземные огни надежды и будущего»[36].

Неутомимому поиску этой истины и посвятил всего себя художник, внесший уже первыми своими книгами весомый вклад в развитие румынской литературы XX в. Уже в те годы творческий почерк молодого прозаика был зеркалом его удивительной художественной цельности, обусловленной прочностью мировоззренческих позиций, ощущением слитости с судьбой трудового сельского люда. Поставив перед собой задачу лирического воплощения «души народа» и его страданий — в историческом и современном плане, писатель испытывал потребность в выходе за пределы реализма той поры, отличавшегося креном в сторону бытовизма, искал новые возможности расширения эстетической платформы реализма.

Его произведения тех лет отличаются особым лиризмом, причем это касается не только исторических рассказов и повестей, насыщенных пафосом героического романтизма, но и реалистических в своей основе творений. Этот факт позволил известному литературоведу, академику Т. Виану заметить позднее, что творчество молодого Садовяну заставляет ломать «магический круг жанров» и признать существование нового типа реализма — «лирического, артистического»[37].

Среди особенностей этого «лирического реализма» надо прежде всего назвать то неприкрытое сочувствие автора героям, которое питает произведения Садовяну. Порой его участие в судьбе любимых героев принимает

[36] «Mărturisiri». Op. cit., p. 387.
[37] *T. Vianu.* Studii de literatură română. Bucureşti, Ed. didactică, 1965, p. 488.

inslav

форму прямого обращения к ним; при этом органическое неприятие художником слащавой сентиментальности приводит к тому, что и эти лирические обращения используются для объективной, реалистической обрисовки героя («Ион Урсу» и др.).

Отсюда и особый, новаторский для румынской литературы характер самой структуры произведения (то исповедь героя, то рассказ участника или свидетеля событий). С уверенностью мастера узаконивает Садовяну в литературе начала века тип рассказа-воспоминания, обладающего особой силой воздействия на читателя. Как отмечал Т. Виану, до Садовяну воспоминание в прозаических произведениях «носило скорее декоративный характер».

Естественно, что при этом объективно-реалистические описания явлений уступают место воспроизведению ощущений, связанных с ними. Более того, часто вместо обычной канвы событий писатель предлагает читателю отдельные беглые зарисовки в такой же импрессионистской манере: в них как бы скрыты главные моменты действия. Это был также новаторский прием «подсказа» вместо «показа», и молодой писатель умело использовал его в таких произведениях, как «Вопль», «Трое» и других.

Слово в этих произведениях писателя несет не просто информационную, но и дополнительную зрительную или слуховую нагрузку. С другой стороны, природа в описаниях Садовяну — отнюдь не простой фон, обрамляющий действие. Она насыщена жизнью, созвучна движениям души героя, в этом поэтическом «аккомпанементе» постоянно угадываешь настроение, судьбу героя. Никто до Садовяну в румынской прозе не сумел с такой поэтической проникновенностью выразить это слияние человека с окружающей его природной средой.

Теперь нетрудно понять, почему критики столь разноречиво определяли художественный метод молодого прозаика: и «героический романтизм», по словам Э. Ловинеску, и «разящий реализм в сочетании с романтической печалью», по определению Дж. Кэлинеску, и «натурализм низкого пошиба», по неоправданному заключению Х. Саниелевича.

На самом же деле, молодой, но уверенный в своем писательском оружии художник умело расширял эстети-

inslav

ческие границы реализма, привлекая элементы романтизма и народной баллады, модернистской «импрессии», пронизанного эмоцией пейзажа во имя решения своей основной писательской задачи — быть певцом «приглушенных страданий» труженика, летописцем его славного и трудного прошлого.

Так закладываются в эти годы основы стотомного творчества писателя, той огромной, первой в истории румынской литературы эпопеи, о которой мечтал еще великий Эминеску. И, думается, прав румынский критик П. Джорджеску, утверждающий, что о реализме Садовяну сегодня надо говорить не в флоберовском, а в гомеровском понимании [38].

Будущие исследования выявят то воздействие, которое оказала эта эпопея на становление румынского «объективного реализма» (Л. Ребряну, Ч. Петреску и др.), психологического реализма (К. Петреску, Г. Пападат-Бенджеску и др.), отчасти — мифологизирующих тенденций в литературе межвоенного периода и, наконец, социалистического реализма в послевоенный период.

Сегодня для истории литературы важен не поиск путей сближения творчества Садовяну начала XX в. с семэнэторизмом, а показ того, как его дарование, преодолев «сеятельские» иллюзии и ограниченность рецептов попоранизма, вышло на широкий простор реалистического искусства и привело писателя, в конечном итоге, к социалистическому реализму.

Пятьдесят лет спустя после выхода своих книг, готовя к изданию первый том Полного собрания сочинений, замечательный художник писал: «Я снова вернулся в прошлое, и меня опять обступили дружественные тени моих героев. И снова узнал я их неизбывные страдания, несбыточные надежды, сдержанный гнев. «Мир вам, — сказал я им, — мир вам, безутешные жертвы. Над вашими могилами взошло солнце нового мира. Страдания ваши и боль растворились в искупительной радости внуков и правнуков ваших. Из этих страданий и боли взошел красный цветок справедливости и человеческой любви» [39].

---

[38] *P. Georgescu.* Paradoxul sadovenian.— «Viața românească», 1970, № 9.

[39] «Opere», v. I, p. 6.

inslav

А. П. Соловьева

ПОЭТИКА «СИЛЕЗСКИХ ПЕСЕН» ПЕТРА БЕЗРУЧА

В панораме чешской литературы рубежа XIX—XX вв. Петру Безручу и его поэтическому сборнику «Силезские песни» принадлежит особое место.

Скромный почтовый чиновник Владимир Вашек выступил под псевдонимом Петра Безруча от имени шахтеров, рабочих и крестьян чешской Силезии, которая была одной из промышленных окраин Австро-Венгрии, где национальные и социальные противоречия в конце XX в. сплелись в особенно тугой узел. Сразу же после опубликования стихи Безруча становились известны демократическим кругам чешского общества, они широко печатались рабочими изданиями, звучали на рабочих собраниях и демонстрациях, многие стихи ходили по рукам в списках. Неизвестный автор, тщательно скрывавший свое подлинное имя, становился живой легендой, вырастал в символ нарастающего гнева трудящихся, их стихийного протеста, их жгучей ненависти к хозяевам жизни. Его стихи быстро завоевали и зарубежного читателя. Правительственная цензура поставила под сомнение политическую благонадежность поэта, конфисковав некоторые стихи как «опасные для существующего порядка и спокойствия и наносящие оскорбление царствующему дому».

В чешской литературной общественности стихи Безруча «Бескидского Дон-Кихота», как назвал его Ю. Фучик, встретили по-разному. Представители декадентского течения, выражая крайнюю негативную точку зрения, не признали в Безруче поэтического таланта, осудив суро-

inslav

вый, трезвый реализм «Силезских песен» (И. Карасек, А. Прохазка и др.). В своем неприятии безручевских стихов с ними был солидарен видный критик А. Новак: «Безруч далек и от лирических мечтателей и от злободневных идеологов—а они являются знамением развития чешской поэзии в последнее время; это поэт без техники, без художественного мастерства, без европейской традиции и европейской культуры, дикий житель гор и честный варвар . . .» [1].

В дальнейшем, в огромной критической литературе о Безруче нередко можно встретиться с толкованием его поэзии как явления узко регионального, обособленного в своей исключительной индивидуальности, как явления спонтанного («сверкающий метеор», «каменная глыба горного обвала»), свободного от литературных традиций и плохо вписывающегося в общую картину развития чешской литературы.

Одним из первых, кто глубоко и профессионально оценил в начале XX в. поэзию Безруча, был Ф. К. Шальда. Он увидел в облике «регионального» поэта большого и подлинного художника, творчество которого прочно связано со своим временем, с реальной действительностью. «Мировое значение художника заключается не в том, чтобы изображать весь мир, но в умении увидеть окружающую его действительность в главных и выразительных чертах. И это умеет делать Петр Безруч. У него есть чувство монументальности, умение творить грандиозную символику, в нем нет ничего мелкого и незначительного» [2].

При всем поэтическом своеобразии и исключительности своей творческой истории «Силезские песни» характерны именно для 90—900-х годов, этого переломного, сложного этапа в развитии чешской литературы, когда с изменением политической ситуации в стране явственно изменялся и характер литературы, чутко реагировавшей на новую общественную атмосферу.

В эти годы чешский пролетариат вырастает в могучую политическую силу, его борьба привлекает симпатии все больших слоев и кругов чешского общества, тогда как чешская буржуазия приходит в антагонистические столк-

---

[1] «Česká revue», ročn. VI, str. 749.
[2] *F. X. Šalda.* Česká moderní literatura. Praha, 1909, str. 63.

inslav

новения с демократическим движением этого времени, все более смыкаясь в своих интересах с правящей австрийской имперской верхушкой. В чешской литературе рубежа XIX—XX вв. все более явственно ощущается отталкивание от буржуазной действительности, решительное отрицание ее общественных, нравственных устоев и ценностей, сентиментального патриотизма, осознанное или неосознанное влечение писателей к социалистическому, рабочему движению, попытка философски осмыслить социальные сдвиги эпохи. Однако все это сочеталось с мрачным ощущением человеческой разобщенности, одиночества, острым разочарованием в демократических идеалах, утратой веры в их возможное воплощение в жизнь, разъедающим душу скепсисом и пессимизмом. Получает распространение модный в эти годы лозунг «искусство для искусства».

Стихи Безруча, возникая в сложной литературной атмосфере рубежа веков, естественно, впитали в себя многие ее веяния, отразили ее тенденции. Вместе с тем его поэзия связана глубокими корнями с чешской демократической поэзией прошлого столетия, она несет в себе многие ее характерные черты.

Литература предыдущего периода обладала широкими демократическими идеалами, черпая свой оптимизм в вере в силы народного коллектива. Глубокая критика социальных пороков общества в творчестве Чеха, Сладека, Неруды таила предчувствие грозных перемен, неизбежности революционных взрывов, искренние симпатии, отданные трудящимся, борющимся за свои права. Вместе с тем эти писатели не были свободны от иллюзии о возможности как-то залечить язвы общественного устройства, от наивной оптимистической веры в возможность как-то исправить несовершенный, несправедливый общественный механизм. Их представления о грядущих социальных битвах были зачастую туманны, связаны с отвлеченно-идиллическими мечтами о социальном равенстве и справедливости, хотя их идеалы опирались на незыблемый фундамент подлинного, убежденного демократизма.

В «Силезских песнях» произошла как бы проба многих характерных тенденций развития чешской литературы «на прочность», на художественность и перспективность, их отбор, их сложный сплав, родивший новые качества. «Силезские песни»—это звено, которое непосред-

inslav

ственно связывает чешскую демократическую поэзию прошлого века и пролетарскую поэзию XX в. Безручевские стихи достигают невиданного прежде накала социально-обличительного и героического пафоса, со всей очевидностью обнажая утрату иллюзий о возможности что-то исправить и улучшить в действительности без коренной ломки существующих общественных отношений. Мир в «Силезских песнях» увиден глазами бесправного пролетария, нищего крестьянина бескидских гор. Именно этот угол зрения помог Безручу «найти новые тона на захватанной, тысячи раз испробованной клавиатуре патриотической поэзии» [3], внести свою лепту в формирование общественного сознания эпохи.

Родившись в Чешской Силезии, Безруч хорошо знал, по собственным наблюдениям, о неограниченной власти хозяев Силезской земли, об их огромных, поистине сказочных богатствах, о каторжной жизни шахтеров Черной Остравы и крестьян под Бескидскими горами, «об ужасе угнетения рабочего люда, которое осуществляют господа, начиная с последнего писаришки и кончая главным правителем Силезии» [4]. Стоя в стороне от социальных битв своего времени, он не мог не знать о мощных стачках шахтеров и металлургов черной Остравы 90-х — 900-х гг., сотрясавших всю страну. Быть может, до него долетали и отзвуки левых анархистских идей, широко распространенных в это время в Остравском крае.

В письме к первому иллюстратору «Силезских песен» художнику В. Прейссигу Безруч так объяснял происхождение своих стихов:

«...Годы, долгие годы камнем лежало на моей душе безграничное угнетение народа под Бескидами: там должен человек пожить, чтобы это почувствовать. Поляки, немцы, государственные органы, маркиз Геро—перед ними весь чешский народ, начиная с золотой Праги, падает ниц—(поэтому иногда мне не верится, что его предками были гуситы!) ... Я молчал, потом у меня горлом хлынула кровь и я думал о неизбежной смерти, о том, что когда меня не станет, никто ничего не расскажет, и я написал несколько своих песен — клянусь, плохих, нескладных,—в которых хотел выразить это безгранич-

---

[3] *Julius Fučík.* Stati o literatuře. Praha, 1951, str. 108.
[4] *Vít Šedivec.* Z kroniky rodu Bezručova. Dil. III. str. 21.

inslav

ное угнетение народа: если они производили впечатление, то только благодаря правде бряцающих оков, а не моему искусству» [5].

Поэт с большой экспрессией рисует полярность мира тружеников и мира хозяев жизни, непримиримую вражду этих миров, напряженный драматизм их отношений, которые находятся на грани неминуемого взрыва. Это мироощущение поэта определяет и поэтику «Силезских песен»—образную структуру и жанровую специфику стихотворений, их композицию и сюжет, поэтическую речь и т. д.

Наиболее близка идейному замыслу и эмоциональному строю стихов сборника, составляющих его ядро, оказалась жанровая форма баллады. В духе традиций чешской демократической поэзии XIX в. поэт создает небольшие лиро-эпические стихотворения, в основу которых положен острый драматический конфликт, отражающий основные социальные конфликты эпохи, реальные жизненные связи. Не только выбор стихотворной формы, но и само название сборника «Силезские песни» говорит о прямой преемственности Безруча творчеству его предшественников, которые создали прославленные циклы стихотворений, объединенных единой гражданской направленностью («Утренние» и «Новые песни» С. Чеха, «Песни страстной пятницы» Я. Неруды и др.).

Напряженность, острота драматизма выразительно переданы Безручем уже самим построением стихотворений, широким обращением к приему контраста. Подчеркнуто контрастна жизненная ситуация героев («Черны мои ладони, блуза смята, вельможа—ты, а я — один из многих»), их образ жизни («из-под ногтей льется красная кровь, я под землей, я копаю, над головою грохочут копыта, едет наш граф по деревне...»), их нравственный облик («Я черен, беден, лоб мой залит потом, но я не причиняю зла сиротам, не граблю вдов и не тесню убогих»). Часто эта контрастность восприятия мира вынесена поэтом в само название стихотворения: «Ты и я», «Они и мы», «Углекоп», «Маркиз Геро».

Трагическое ви́дение действительности («Человеческая нищета смотрит на тебя из «красоты природы») определило стилистику пейзажных лирических стихов

---

[5] «Slezské písně» v korespondenci 1898—1917. Praha, 1967, str. 121.

inslav

сборника. Окружающая людей природа дана в неразрывном единстве с их трагической бесправной долей: как гибнут люди, так гибнут, по приказу Вены, и прекрасные силезские леса, осыпая хвоей, словно народными слезами, склоны родных гор («Силезские леса»).

Картины родной земли не несут мягкого умиротворяющего, элегического настроения. В них почти всегда заключено ощущение тревоги, беспокойства, ожидания какой-то борьбы, разлуки, даже смерти. Любовная трагедия лирического героя так же отчетливо соотнесена с реальной действительностью. Мрачный, безысходный эмоциональный строй любовной лирики, ее ироничность и скепсис не игра, не модная поза. Они имеют те же корни, что и трагедия 70 000 чехов Силезии. Национальное и социальное бесправие порождало торговлю любовью, сеяло измену нравственным идеалам, страдания и слезы («Лабутинка», «Пасковские пруды»).

Ощущение острого драматизма, пронизывающее стихи Безруча, усиливается, закрепляется самим строем стихотворений, их поэтическим синтаксисом.

Поэт создает краткие выразительные конструкции, опуская глаголы, глагольные связки, использует сочетание параллельных предложений, в котором смысл второго предложения раскрывает смысл первого:

В двадцати шагах стоял он, —
Жаль, что был я безоружен.

«Встреча».

Острый драматизм или даже трагизм ситуации подчеркивается кажущимся обрывом мысли, умолчанием, эмоциональной паузой, когда заведомо опускается какое-то звено в цепи событий, легко восстанавливаемое в воображении читателя:

«Стой ты холоп!» — «Панский пес!» — и во рву
Выстрелы ночь раскололи.
Юра, вставай! (Кровь течет на траву!)...

«Поле в горах». Пер. А. Белова

Драматические конфликты жизни поэт объективизирует в конкретных образах. Все зло социальной эксплуатации и национального притеснения олицетворяет зловещая фигура маркиза Геро, человека «без стыда и серд-

inslav

ца». В этом образе сплавлено воедино два исторических лица—современник поэта, крупнейший владелец шахт и земель Силезии эрцгерцог Фридрих, бывший в родстве с Габсбургами, и средневековый вероломный враг славян—маркиз Геро, живший в X в. Создание этого символического образа диктовалось соображениями не только художественного, но и цензурного порядка («Буду эрцгерцога всюду называть маркизом, это должно пройти сквозь цензурные рогатки», — писал он Я. Гербену 17.II.1899). Поэт смело обличает и других реальных властителей Силезии, которые вводятся уже непосредственно под их собственными именами,—Гутман, Лариш, Влчек, Натан Лёв и др.

Мера народной ненависти и презрения к угнетателям ярко выражена в мечте о том, чтобы как равные в своей вине перед народом, как простые воры, живущие чужим добром, на одной осине были повешены ростовщик Натан Лёв и отпрыск императорского дома эрцгерцог Фридрих.

Подобную же открытую связь с фактами повседневной социальной действительности обнаруживает в эти годы гражданская поэзия Й. С. Махара, который создал уничтожающе карикатурные образы подлинных фигур чешской политической жизни (памфлет «Божьи воины») и др.[6]

Поэзия XIX в. дает лишь отдельные яркие образцы подобной тенденции в сатирических стихах Гавличка Боровского, в балладе Я. Неруды «Уго Басси» (1883), которая запечетлевает реальный образ современника, монаха-гарибальдийца, казненного австрияками, и др. Эта традиция открытой политичности, злободневности, прямой связи с повседневной общественной жизнью, идущая от лучших образцов чешской реалистической поэзии и получившая в поэзии Безруча столь яркое развитие, предваряет черты, свойственные чешской пролетарской поэзии XX в.

Миру всех этих бесчеловечных и безнравственных геро, ларишей, гутманов противостоит мир тружеников, олицетворяемый «углекопом с гор» и народным мстите-

---

[6] На эту особенность поэтического почерка Й. С. Махара указывают: *Z. Pešat.* J. S. Machar básník. Praha, 1959; *С. А. Шерлаимова.* Чешская поэзия XX в. М., 1973, и другие авторы.

inslav

лем, легендарным богатырем Ондрашем, образы которых вырастают до емких обобщенных формул, до символов революционного пролетария и крестьянина-бунтаря. Они как бы дробятся, воплощаясь в индивидуальные судьбы обездоленной шахтерской сироты Марички Магдоновой, несчастного учителя Гальфара или Юры Дулавы, погибшего на своем поле от панской пули.

Идейная острота, эмоциональный пафос сборника определяются прежде всего его центральным образом остравского шахтера, рабочего. Он поставлен автором в реальные условия жизни и наделен конкретными чертами пролетария, у которого формируется революционное классовое сознание. Эта жизненность, конкретная реальность подчеркнута смелым и вместе с тем тактичным введением в стихи лексики, непосредственно связанной с жизнью героев.

Безручевский шахтер одновременно существует и в своем обобщенном, символическом подобии. Не случайно одно из стихотворений, наиболее полно раскрывающее этот образ, названо «Острава», по имени центра угольной и металлургической промышленности Чехии:

Сто лет крошил я уголь в лавах,
Сто лет глотал я пыль отвала,
Сто лет в руках моих костлявых
Железо мышц затвердевало.
В губах обугленных нет крови,
В глаза навечно уголь вкраплен,
Навечно в бороду и в брови
Вцепились угольные капли...

Пер. В. Корчагина

Это нарочитое повторение зачина «сто лет» создает впечатление извечности, нескончаемости шахтерского труда. Шахтер как бы становится неразделимой принадлежностью, частью своей кормилицы и мучительницы шахты, которая держит его в цепком плену, не давая ничего взамен его титанического труда. Прямая перекличка со стихами Безруча рождает замечательный скульптурный портрет шахтера работы К. Покорного, который носит то же символическое название «Острава».

Стремительное перерастание конкретного поэтического образа, прочно связанного с реальной действительностью, в емкий поэтический символ—яркая черта поэтики

inslav

Безруча. Она восходит к опыту реализма и лишь по внешним признакам относилась критикой к поэтике символизма, который не знает глубокой связи поэтического слова с реальным жизненным содержанием. На это указывал Ф. К. Шальда уже в годы создания сборника: «Метод, с помощью которого выбирает слова и лепит из них образы символист Бржезина, совсем иной, чем метод Безруча»[7].

Чешская реалистическая поэзия XIX в. обогатила «поэтические кладовые» россыпью ярких, неповторимых, емких образцов-символов. Образ горящей ели в «Рождественской балладе» (сб. «Сельские баллады», 1888) Я. Врхлицкого вырастает в символ незатухающего пламени крестьянской освободительной борьбы, Христос-страстотерпец в «Песнях страстной пятницы» (изд. 1896) Я. Неруды становится символом страдающего народа, распятого на кресте национального бесправия и социальных лишений, а образ скорбящей богоматери вырастает в величественный образ Матери-Родины, оплакивающей страдания своего сына, но готовящей его к новым жертвам во имя человечества, к новым испытаниям и борьбе. Если обратиться к поэме С. Чеха «Степь» (1907), то в символе привольной степи легко прочитывается его революционный смысл. Те же масштабные символические образы, опирающиеся на прочный фундамент жизненного опыта, реалистических принципов изображения действительности характерны для чешской пролетарской революционной поэзии—творчества С. К. Неймана, Й. Горы (например, стихотворение «Мадонна рабочего квартала»), раннего Я. Сейферта («Монолог безрукого солдата») и др.

Безруч интересно писал об отличии своей поэзии от поэтического творчества символистов, в частности О. Бржезины: «Бржезина был близок к звездам—я же к земле. Я был всегда существом до чрезвычайности необщительным и необщественным и все же умел изображать лишь то, что видел, либо слышал... причем так ясно, чтобы представить себе фигуру героя. Мистики были мне всегда чужды»[8].

---

[7] *F. X. Šalda.* Duše a dílo. Praha, 1947, str. 98.
[8] Цит. по книге: *F. Buriánek.* Petr Bezruč. Praha, 1957, str. 21.

inslav

Действительно, идеи борьбы, носившиеся в воздухе и так густо насытившие чешскую общественную атмосферу рубежа XIX—XX вв., обрели свое конкретно-художественное воплощение именно в поэзии Безруча. У символистов они выливались то в условно-аллегорические формы религиозно-мистических мечтаний (Бржезина), то в обреченный протест гордого одиночки (Главачек). Страстный бунт Неймана облекся в абстрактно-романтические образы ранних поэм, которые во многом были связаны с поэтикой символизма. С. Чех, представитель предыдущего этапа развития чешской демократической поэзии, предчувствуя и приветствуя революцию, так же не вышел из магического круга отвлеченно-аллегорических образов и абстрактно-гуманистических деклараций (поэмы «Песни раба», «Косари», «Степь»).

Петр Безруч не только страдал и ненавидел, веря в святость и справедливость борьбы униженных и оскорбленных. Он видел реальную революционную силу, он смотрел на несправедливости мира глазами революционных масс, в его стихах действительность представала в реальной перспективе ее революционного развития:

Однажды, однажды свершится расплата,
И бурею будет Острава объята.
От пламени желтый, от копоти черный,
Покинет народ подземелья и горны,
Он встанет стеной пред своими врагами,
И вспыхнет Острава, как факел на воле!
Полягут, полягут на Тешинском поле
Они в крови черной, и в их крови мы!

«Они и мы». Пер. Н. Кудрейко

Безруч всей душой ощущал, предчувствовал неизбежность кровавых битв и с беспредельным ликованием пророчески предсказывал неотвратимость победы пролетариата, надвигающуюся революционную бурю, которая сбросит с коня ненавистного маркиза Геро («Встреча»), сметет всех, «кто живет трудом чужим» («Острава»), вздернет на осину притеснителей народа («Par nobile»).

Читатель «Силезских песен» почувствует самые горячие симпатии, адресованные борцам против тирании, за независимость, за социальные права, где бы и когда бы они не вступали в смертельные схватки. Это и неистовые

inslav

якобинцы, красная фригийская шапка которых стала своего рода знаменем революционной Франции («Ты и я»), и отважные буры («Они и мы»), и мужественные «Фенианские братья», боровшиеся за свободу Ирландии («Из Остравы к Тешину»), и героические защитники древней Спарты («Леонид»).

В идейном плане «Силезские песни» наиболее близко перекликаются с творчеством первых рабочих поэтов — Л. Запотоцкого, Б. Пецки, Н. Зоулы, Ф. Главачека и др., связанных с начальными шагами чешского социал-демократического движения, а также с поэзией Й. Крапки-Находского, А. Мацека, выступивших двумя десятилетиями позже. В творчестве этих поэтов впервые реализовалась такая тенденция развития литературы на рубеже XIX—XX вв., как попытка изобразить действительность, овладев передовой научной и философской мыслью своего времени, теорией социализма.

Однако их стихи, заострив проблему, во многом остались лишь более или менее удачно рифмованными лозунгами и революционными призывами, в лучшем случае злободневными революционными песнями (которые, однако, не поднялись до уровня знаменитого польского «Красного знамени»). К тому же, многие из них публиковались в политической эмиграции, в Америке, что надолго отключало их от живого литературного процесса на родине.

Предчувствие грозовых перемен опиралось у Безруча не на знание революционной теории или социалистическую убежденность, которые отличали лучшие образцы рабочей поэзии 80-х годов, это было острое эмоциональное неприятие общественного строя, ненавистных ему господствующих социальных отношений, чувство человеческой солидарности с социальным бунтом трудящихся родной Силезии. Этот эмоциональный ключ восприятия действительности сближал революционный коллективистский пафос поэзии Безруча с высоким гражданским пафосом чешской демократической поэзии XIX в., которая стихийно подходила вплотную к революционному мировоззрению. Рождается известная близость и с ее поэтическим строем—образы пожара, пламени, горящего факела, символизирующие борьбу, широкое обращение к красному цвету как к цвету борьбы, как к символу революции,

inslav

В отчетливом видении двух антагонистических лагерей единого национального организма, в открытой бескомпромиссной позиции одной из враждующих сторон, смело занятой поэтом, надо искать ключ к поэтическому «я» бескидского барда, выраженному с такой непосредственной поэтической силой:

Я — выходец из этого народа,
Который с колыбели в рабство отдан,
Который с детства с барщиной знаком,
Несчастный сын шахтеров, кузнецов...

«Я». Пер. П. Железнова

Отсюда и острополемическая направленность стихов Безруча, посвященных проблеме поэтического творчества, призванию поэта. Нарочито антиэстетические, зримые, конкретные образы, рисующие «певца 70 000», бросают вызов рафинированным, отвлеченно-прекрасным образам чешских символистов («Омерзительное явление»). Ту же роль играет и красный цветок колючего кактуса, символизирующий поэзию Безруча («Красный цветок»). Поэт настойчиво напоминает читателю о том, что он плел венок своих песен из крапивы и терниев народных слез и страданий. Если поэтическое «я» Безруча не отделено от внешнего мира, если «первый и последний бард из Бескид» молится демону Отмщения («Я»), то поэтов «с Влтавских берегов» мало волнуют проклятия и гнев «семидесяти тысяч», они предаются наслаждениям, «как учил Париж» («День Палацкого»).

Поэтическая программа Безруча нашла яркое выражение в стихотворении «Успех». Отвечая критике, которая хвалила его за оригинальность поэзии, поэт говорит о том, что сила и своеобразие его стихов заключается в правде изображенной им картины «убитой, затравленной земли», и мечтает о том, чтобы его песни стали походным маршем революции, воодушевляя ряды восставших борцов:

Песни! Когда бы над Бескидами
пламя борьбы разгорелось,
да расковали б вы скованных,
да пробудили б в них смелость,
да повели б их, затоптанных,
в бой до последнего вздоха, —

inslav

С ними шагая, сказал бы я:
пел я и вправду неплохо!

Пер. В. Корчагина

Здесь особенно отчетливо видна преемственность стихов Безруча демократической гражданской поэзии прошлого века («Всему был рад» Я. Неруды, «В первом ряду» С. Чеха и др.) и то новое, что приходит в чешскую поэзию с «Силезскими песнями» и что перебрасывает прочный мост в пролетарскую поэзию XX в., автор открыто занимает позицию в лагере сражающихся пролетариев. Именно это определило все акценты его стихов.

Бунт индивидуума в 90-е годы был далек от патриотической направленности и воодушевления литературы предыдущих лет. Поэзия резко выступала против всяческих буржуазных иллюзий, в том числе и патриотических. Наиболее ярко эта линия прослеживается в творчестве Й. С. Махара. Его презрительно-ироническое отношение ко всем ценностям буржуазного мира простирается и на патриотический оптимизм и воодушевление, а главное, на патриотическое политическое фразерство. Чешское демократическое искусство все более углубляется в анализ реальных отношений действительности, тогда как буржуазию все более привлекает репрезентативно-показной, нарочито национальный характер искусства, который как бы сам собой снимает черную тень острых социальных противоречий внутри нации.

Новые ноты отчетливо зазвучали и на патриотической струне старой скрипки силезского барда. С неудержимой силой глубокого отчаяния передает поэт трагедию 70 000 чехов Силезии, вынужденных вести жесткую, неравноправную борьбу за свое национальное существование и разделявших в этом смысле судьбу всех национальных окраин лоскутной Австрийской империи. Усиливая ощущение этой постоянной жесткой схватки, этого существования на грани национального уничтожения, когда народ лишается родного языка даже в школе и в костеле, поэт создает «воинский» образ боевых сторожевых постов, которые все отступают и отступают под натиском противника. Постоянным эпитетом народа становится «молчащий». Поэт настойчиво говорит о «молчании 70 000», об их готовящейся гибели — «семьдесят тысяч могил роют для нас под Тешином...».

inslav

Гораздо более отчетливо, чем все его предшественники, Безруч связывает воедино нищету народа, его социальное угнетение с национальным бесправием («Под Бескидами одна нищета, одно бесконечное умирание...» («Одна мелодия»), усматривая в экономических хозяевах Силезии ее национальных врагов. И что особенно важно, поэт не верит в показной официальный патриотизм, за которым скрывается не только равнодушие к национальной судьбе народа, но и прямое предательство его интересов (стихотворения «День Палацкого», «Praga caput regni»).

И горькие ноты, и трагедийность, и воинствующий критицизм являются признаками того нового отношения к национальной проблеме, которое особенно явственно проявилось в чешской литературе рубежа веков. Сложная диалектика понимания национальной действительности, нота трезвой критичности при пламенном патриотизме начинает появляться уже в поэзии Неруды 80-х годов [9]. Эта нерудовско-безручевская линия патриотической чешской поэзии находит свое яркое развитие в поэзии С. К. Неймана («Чешские песни», 1910; «Красные песни», 1923, и др. сборники), который выступает непримиримым противником показного патриотизма чешских буржуазных деятелей [10].

С бунтарской патриотической направленностью связан широко используемый Безручем образ смерти, мучительного умирания, столь излюбленный и поэтизируемый в чешской декадентской поэзии 90-х годов (О. Бржезина, К. Главачек, И. Карасек), но несущий в поэзии Безруча совершенно иной идейный заряд и выполняющий иную художественную функцию.

Так же своеобразно широкое обращение Безруча к модным на рубеже веков образам древней Эллады и Рима. В его поэзии античность не была ни своего рода лекарственным бальзамом на язвы повседневной жестокой действительности, ни попыткой уйти от нее в прекрасный мир гармонии и разума, в сферу служения чистой красоте, ни средством и способом проникнуть в смысл и внут-

---

[9] См.: *А. П. Соловьева.* Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973.

[10] См.: *С. А. Шерлаимова.* Станислав Костка Нейман. М., 1959, стр. 48—49.

inslav

ренние пружины истории человечества (как это было у Й. С. Махара или Я. Врхлицкого). Поэт избирает лишь остротрагедийные ситуации и персонажи античности, устанавливая прозрачные аналогии с современным безысходным положением народа, подчеркивая легко читаемой аллегорией трагический пафос момента, высокое героическое начало, создавая монументальные образы царя Леонида, защищавшего от врагов Фермопильское ущелье («Леонид»), или мужественного гладиатора, погибающего на арене в неравной схватке («Михалковице»). Обращение Безруча к античности опиралось и на глубокие профессиональные знания классической филологии, которую поэт специально изучал, будучи студентом Пражского университета.

Приход в 90-е годы в литературу новых поколений знаменовал обострение творческих поисков, перестройку поэтической системы. Непосредственно предшествовавшая поэзии 90-х годов традиция «люмировцев», наиболее выразительно представленная творчеством Врхлицкого, Чеха и их последователей и эпигонов, отличается пристрастием к сложной метафоричности, изысканным стиховым формам, «клише» пафосно-патриотического высокого стиля, строгим подчинением поэтической интонации, языкового материала избранному метру, связанной с этим усложненностью синтаксиса. Необходимость какого-то обновления устоявшихся поэтических форм, которые не соответствуют духу времени, осознавали сами признанные «метры».

Так, С. Чех писал: «Известные формы поэзии может быть отомрут. Рифма, строгий ритмический метр, равномерные строфы—весь современный механизм. Быть может, со временем за ненадобностью обветшает извечная пышная ткань поэзии, сотканная из апострофов, метафор, сравнений, архаизмов, неологизмов и т. д. ... хотя думаю, что ткань эта будет, вероятнее всего, обновлена и скроена на новый манер» [11].

Пышный ложно-романтический пафос и сложная метафоричность люмировского стиха вызывала у Безруча чувство настороженности и неудовлетворения: «...Врхлицкий со своей прекрасной формой... Это все фрески, памятники, венки — и при этом совершенная пустота за

[11] *S. Čech*, Hrstka jarních citátů. Národni listy, 1883, 12. 3. 33, příl.

inslav

роскошным поэтическим слогом»[12]. Отталкиваясь от этой традиции, Безруч отдает свои горячие симпатии поэзии Махара, о чем неоднократно пишет в своих письмах.

В 90-е годы именно поэзия Й. С. Махара, частично А. Совы, а также «поколения бунтарей» (Гельнер, Томан, Шрамек) была во многом сознательным отталкиванием от типа поэтического творчества, представленного поэзией люмировцев. Это отказ от сложных поэтических форм, стремление к простоте, лаконизму и реалистической конкретности поэтических средств. Это и возврат к разговорной интонации поэзии Неруды и его поколения. (В этой связи показательно острое полемическое выступление Махара в защиту поэзии Я. Неруды.)

В своем широком обращении к народному творчеству Безруч далек и от будительской тенденции репродуцирования его в поэзии и от нарочитой стилизации под «национальное», характерной на рубеже веков для официального искусства. В этом отношении поэт непосредственно связан как с богатым опытом своих предшественников, так и с рождающимися творческими традициями таких своих современников, выступавших в 90-е—900-е годы, как Томан, Гельнер, Шрамек. Отталкиваясь от индивидуализма и сложной образности символистов, они возрождали ощущение коллектива, свойственное демократической поэзии прошлых поколений, и широко опирались при этом на народное творчество[13]. Они стремились проникнуть в святая святых народной философии, народной мудрости, народного способа художественного выражения, далеких от модной стилизации под народность и старину.

Безруч декларативно отвергает салонную лиру, обращаясь к старой дедовской скрипке (подобно волынке, скрипка была в Чехии распространенным народным инструментом). Постоянные эпитеты, анафоры, повторы, фразеологические выражения («Час летел летом сокола», «Там под горами под высокими...»), рефрен в стихах Безруча тесно связаны с поэтикой славянских песен. О своем обращении к народному творчеству, сознательной попытке придать стихам звучание, близкое интона-

---

[12] См.: Slezské písně v korespondenci... str. 25.
[13] *F. Buriánek.* Generace buřičů. Praha, 1968,

inslav

ции народной песни, Безруч неоднократно писал в письмах: «Рефрен против моей воли так и вырывается из-под пера, потому что в тешинском крае почти у всех народных песен есть рефрен»[14]. Заключая важную мысль или строку стихотворения, поэт повторяет ее несколько раз, слегка видоизменяя и тем самым заостряя внимание читателя на идее стихотворения. («Кто на мое место?», «Земля у подножия гор»). С поэтикой фольклора связано и широкое обращение поэта к дактилю (стихотворения «Маричка Магданова», «Острава», «Михалковице» и др.), который становится его излюбленным поэтическим размером (...стал бескидскою свирелью дактиль, плач мой неустанный...» «Одна мелодия»). Для чешской народной поэзии характерно сочетание дактилических и хореических стоп, что более всего соответствует самому фонетическому строю чешского языка (со стабильным ударением на первом слоге). Протяжное раздумчивое звучание дактиля хорошо соответствовало задаче поэта— выразить народное горе, его плач. («Мне кажется, что лицо земли, лежащей по рекам Остравице и Опавице, определило ритм моих стихов, так же как лицо Шотландии определило ритм и характер шотландских баллад».) Дактилический метр долгое время считался устаревшим, непродуктивным размером, поэзия Безруча, как отмечают чешские исследователи, открывает его новые экспрессивные возможности.

Творчество Безруча, развиваясь в русле традиций чешской демократической поэзии XIX в., неизбежно впитало в себя и некоторые особенности и новые черты литературы рубежа веков. Выше говорилось о редкостном умении Безруча выразить конкретные явления времени, смысл эпохи в концентрированных реалистических образах-символах. Однако и из-под его пера вышли стихотворения с туманными абстрактно-аллегорическими символами, за которыми стояло ощущение трагизма действительности («Опава») или тоска поэтического одиночества («Didus ineptus»). В эти годы развивается поэзия рафинированной формы, с широким использованием вольного стиха (прежде всего в творчестве чешских символистов О. Бржезины, А. Прохазки, И. Карасека, раннего С. К. Неймана и др.), который предоставлял новые

[14] «Slezské písně v korespondenci.., str. 29.

inslav

возможности в экспрессивном выражении мысли, в передаче индивидуальной поэтической интонации, не связанной рамками метра. Сама смысловая и эмоциональная интонация стиха становится организующим ритмическим началом.

Безруч широко пользовался традиционными метрами (мы уже упоминали дактиль). При этом он нередко свободно видоизменял стопу, разбивая строгие ритмы и оставляя лишь ведущую доминанту размера. Своеобразие ритмической структуры безручевских стихов связано и с частым употреблением слов местных (тешинских) диалектов, которые отличаются не свойственным чешскому языку стабильным ударением на предпоследнем слоге [15].

В «Силезских песнях» мы встретим и вольный стих («Омерзительное явление»)—результат новых веяний и пристрастий. С этим же был связан отход поэта от строгого строфического членения. Он создает большие неравномерные строфы, которые определяются смысловой нагрузкой, идейным и эмоциональным «ядром». Свободная россыпь поэтических образов прочно связывается в неразрывное целое нитями ассоциативных связей, создавая единую эмоциональную атмосферу стихотворения («Я», «Углекоп» и др.) [16].

Рифма Безруча гораздо богаче и изобретательнее, чем рифма его предшественников. Следуя духу времени, он расширяет ее границы, избегая избитой глагольной рифмы, используя непривычные словосочетания, глубокую двух- или трехслоговую рифму (drak tyl—daktyl, vrazil bys mu — byzantinismu), созвучия и ассонансы. Иногда он рифмует географические названия Силезии, что, естественно, придает этим рифмам неповторимую оригинальность. Ф. Бурианек[17] обращает внимание на такой поэтический прием Безруча, который говорит о его

---

[15] Метрика «Силезских песен», поэтический синтаксис Безруча рассмотрен в специальных исследованиях: *K. Rektorisová.* Bezručův verš. Práce filos. fac. Karlovy university. Sv. 32. Praha, 1935; *она же.* Bezručova řeč. Brno, 1937; *K. Horálek.* Studie k popisu Bezručova verše, Olomouc, 1947, и др.

[16] О влиянии вольного стиха на дактилическую стопу Безруча указывал, в частности, Я. Мукаржовский (Roztrhaný Bezručův verš.— «Slovo a slovesnost», 1935, № 1).

[17] *František Buriánek.* Petr Bezruč, str. 84—85.

inslav

высокой поэтической культуре, вобравшей и опыт поколения 90-х годов,— стихотворение «Два могильщика» построено на сложной утаенной рифме, которая состоит из неназванных, но легко угадываемых читателем имен известных богачей и угнетателей трудящихся Силезии, которые восстановлены исследователем по одному из писем поэта. Критик справедливо подчеркивает, что народный читатель скорее, чем рафинированный пражанин, мог воспринять это стихотворение, додумав рифму, так как знал имена своих врагов. В духе поэзии рубежа веков поэт широко обращается к белому стиху, легко отказываясь от рифмованных строф.

«Силезские песни» закрепляют те новые качества организации чешского стиха, которые рождаются в поэтической практике рубежа веков, давая им глубокое смысловое наполнение.

Стихи Безруча как бы сплавили в единое художественное целое высокий эмоциональный пафос демократической поэзии XIX в. и идейную убежденность первых рабочих поэтов, предвосхищая коллективизм поэзии пролетарских революционных поэтов, писавших о пролетариате от его имени. «... Одинокий бард Петр Безруч стал голосом народа, подлинным выразителем народной силы. Он мог им стать только потому, что был большим и ищущим художником» [18].

Многие особенности поэтики «Силезских песен» красноречиво характеризуют Безруча как предтечу чешской пролетарской революционной поэзии XX в.

Конкретный анализ «Силезских песен» Безруча с очевидностью обнаруживает новые качества реализма рубежа XIX—XX вв., это лишний раз опровергает бытующий в литературоведении тезис о кризисе реализма в этот период.

---

[18] *Vitězslav Nezval.* O některých problemech současné poesie. Praha, 1956, str. 13.

inslav

С. Б. Ильинская

КОНСТАНТИНОС КАВАФИС. К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДА

И в Греции, и за ее пределами Константинос Кавафис широко признан как одна из самых значительных фигур в поэзии нового времени. 1963 год—столетняя годовщина со дня рождения и тридцатилетие со дня смерти поэта—был отмечен в стране как «год Кавафиса». Юбилей давно уже отгремел, а напряженный интерес к Кавафису не ослабевает. Его поэзия стала живым настоящим греческой литературной жизни, ей посвящены монографии и специальные номера журналов. Открытия, связанные с исследованием его архива, а также новые литературоведческие проблемы, возникающие в ходе этого процесса, составляют темы регулярных публикаций.

Печать нового прочтения Кавафиса ощутима не только в сфере критики и литературоведения, но и в тональности многих образцов современной греческой поэзии. В творчестве Кавафиса греческие поэты находят искомую емкость стиля, энергичную точность и объемность слова, высокую содержательность, существенность мысли. В духе лучших его заветов они продолжают «воздвигать и охранять Фермопилы» человечности и справедливости, «судить» современность, подходя к ней с самыми высокими нравственными критериями. Гуманистическое начало творчества Кавафиса, выраженное без тени субъективистской зашифрованности, «открытым текстом», стало необходимым достоянием нации.

Одна из серьезных и пока еще мало разработанных литературоведческих проблем — формирование поэтической манеры Кавафиса, связанное, на наш взгляд, со

inslav

становлением в его творчестве реалистического метода. Ранний период творчества поэта долгое время было недостаточно известен исследователям. От стихотворений, опубликованных им на этой первой стадии, Кавафис потом отрекся, и в его сборники (1904 и 1910 гг.), а также в посмертные издания они не вошли. Архив поэта до последнего времени оставался недоступным. Лишь в 60-е годы известный греческий филолог Г. Саввидис получил возможность приступить к его исследованию; в 1968 г. под его редакцией вышел в свет том «Неопубликованных стихотворений» Кавафиса. Благодаря этому изданию мы с большей достоверностью можем проследить путь поисков, подражаний и собственных открытий начинающего Кавафиса. Выявляющийся процесс формирования его творческой манеры поможет нам правильно оценить природу «исключительности», «неповторимости» зрелого Кавафиса, поможет выделить те черты, которые обеспечат его поэзии жизнеспособность и непреходящую актуальность. Итак, объектом нашего исследования будет первый отрезок творческого пути поэта—от ранних стихотворений 80-х годов до тех (включительно) стихотворений первого десятилетия XX в., которые откроют его классический фонд.

Многие факторы литературной биографии поэта предопределены тем обстоятельством, что жизнь его протекала вне Греции. Константинос Кавафис (1863—1933) родился, жил и умер в Александрии. В этом древнем городе издавна существовала большая греческая колония. Отец Кавафиса, возглавлявший крупную коммерческую фирму, принадлежал к кругу местной аристократии. Его внезапная смерть в 1870 г. подорвала финансовое положение семьи. В 1872 г. вдова и дети перебрались в Англию, где дядя будущего поэта руководил одним из филиалов фирмы. Семилетнему пребыванию в Англии К. Кавафис обязан блестящим знанием английского языка, зарождением серьезного интереса к культуре и, в первую очередь, к литературе этой страны. В лекции о творчестве Кавафиса, прочитанной в Александрии в 1909 г. (считается несомненным, что ее текст был согласован с поэтом), критик П. Петридис отмечал наряду с влиянием греческой поэтической традиции («Она украсила его двумя подлинно греческими достоинствами — простотой и прозрачностью») влияние традиций страны, где прошли детские годы поэта: «Она подарила ему глу-

inslav

бокое философское чувство и увеличительную призму меланхолии, через которую он смотрит на все и, прежде всего, на жизнь...»[1]. Первые стихотворения Кавафис пишет на английском языке.

В возрасте 15—16 лет Кавафис возвращается в Александрию, но в 1882 г. он вновь покидает ее и вместе с матерью уезжает в Константинополь. Неполные три года, которые он проведет здесь, сыграют значительную роль в его приобщении к проблемам греческой национальной жизни и культуры. В литературной панораме Греции, которая открывается в Константинополе Кавафису, еще сохраняет свое господство афинская романтическая школа. Ее влияние на ранние опыты поэта первостепенно. Мы ощущаем это в холодноватой архаике языка, в умозрительности развития игривых любовных тем, в общем налете искусственности, сковывающей порывы лирической непосредственности («Дамам», 1884; «Когда, друзья мои, любил я», 1885; «Ньохори», 1885).

Столь же несамостоятельны, хотя и весьма отличны по своей эмоциональной атмосфере стихи Кавафиса, написанные по возвращении из Константинополя в Александрию. Временная дистанция от предыдущего цикла— не более года, однако прежняя беззаботная радость и любование красотой полностью вытеснены теперь беспредельным разочарованием. Вакхическое упоение вином— лишь поиск утешения от агрессивной «зависти, позора, ненависти» («Вакхическое», 1886), слава и добродетель—только мечты, и быть поэтом—несчастье: «Слова тщетны», «лира — добыча вечного обмана» («Поэт и муза», 1886).

От собственных стилевых открытий Кавафис еще далек, однако, заметное сближение с пессимистической лирикой последнего крупного романтика афинской школы Д. Папарригопулоса (1815—1891), несомненно, отвечает его формирующемуся мироощущению и вызывает к жизни мотивы и темы, которые останутся в творчестве Кавафиса навсегда. Всепроникающий обман, надругательство над идеалом, попрание человеческого достоинства отныне будут олицетворять для него неисцелимо дисгармонирующее движение действительности. Пожалуй, наиболее

---

[1] Στρατῆ Τσίρκα. Ὁ Καβάφης καί ἡ ἐποχή του. Δεύτερη ἔκδοση «Κέδρος», Ἀθήνα, 1971, σελ. 131—132.

inslav

существенно в этих стихотворениях Кавафиса осознание «несправедливости», «жалкой пародии» песен о любви и радости, если земля воспринимается как «шар, холодный, мрачный и коварный». Похоже, что тут Кавафис самостоятелен, и это его первое отрицание тезиса «искусства для искусства».

Исследование С. Циркаса «Кавафис и его эпоха» (1958) содержит необычайно ценный документальный материал, проливающий свет на исторические обстоятельства, которые — помимо литературных влияний — способствуют возникновению и развитию в творчестве Кавафиса пессимистических настроений. Александрия, в которую возвращается поэт из Константинополя, еще хранит следы варварской бомбардировки английского флота (1882). Национально-освободительное движение Ораби-паши подавлено, Египет оккупирован, в нем фактически установлен английский колониальный режим. Хищническое развращающее веяние империалистической эпохи, проникающее в страну с английской оккупацией, захватывает и греческую колонию. В близкой, хорошо знакомой ему среде Кавафис наблюдает оформление уродливых ликов «страшного мира»: рушатся прежние устои колонии, отмеченные известной патриархальностью и некоторыми чертами демократизма. Алчная бацилла делового успеха и наживы истребляет не только дух колонистской солидарности, но и чувство национального патриотизма; оттесняя старую коммерческую аристократию (к которой принадлежал отец Кавафиса и с которой по-прежнему связана его семья), вперед выдвигается новое поколение эгоистичных, циничных дельцов, услужливо содействующих монополистической политике Англии в Египте. Их баснословное обогащение создает видимость благополучия и даже процветания колонии, но за витриной преуспеяния Кавафис видит торжество самодовольного и беспринципного практицизма, мещанской вульгарности, бездуховности. Эволюция общественной жизни внушает поэту глубокий пессимизм, но вместе с тем пробуждает в нем и нарастающий критицизм.

Освоение этого общественного опыта сопряжено с несомненными потрясениями, с романтическими взрывами негодования, которые найдут отражение в поэзии Кавафиса. Со временем негодование будет вытесняться скепсисом, в статье 1891 г. Кавафис скажет о преобладании

inslav

тех, «кто ставит эгоизм выше справедливости, выгоду выше доблести» («и в Англии, и всюду»). Провозвестником будущего стоицизма в этой статье возникнут его слова о людях, «смело говорящих правду» — даже если победа справедливого дела мало реальна.

Упоминаемая статья—одна из трех, которые публикует Кавафис, включаясь в кампанию борьбы за возвращение в Грецию так называемых «эльджинских мраморов», — художественных памятников Акрополя, похищенных в 1801—1803 гг. лордом Эльджином. Нельзя не отметить, с какой настойчивостью возвращается Кавафис к волнующей теме, сколько в его статьях горячего патриотизма и чувства национального достоинства. Чрезвычайно важный штрих в характеристике общественного поведения Кавафиса этого периода: отказавшись от британского подданства, которое перешло к нему от отца, поэт принимает греческое гражданство. В условиях британской оккупации Египта этот поступок лишит Кавафиса определенных привилегий и затруднит его будущую службу в Управлении мелиорации, которое, как и все государственные учреждения Египта, находилось в ведении англичан.

Естественно, что на волне таких настроений Кавафис пристально следит за событиями литературной жизни Греции, в которой происходят значительные перемены. Некоторый экономический и общественный подъем, обещавший хотя бы частичное осуществление задач буржуазно-демократической революции, вызывает заметное оживление и в литературе. Движение за возрождение национальной культуры приобретает более демократический и реалистический характер, связывается с утверждением в литературных правах народного языка — димотики, с обращением к народной поэтической традиции. (Ее исследованию и популяризации посвящает свою жизнь крупный филолог Н. Политис.) В 1888 г. выходит в свет знаменитая книга И. Психариса «Мое путешествие»—теоретическое обоснование и вместе с тем блестящее практическое воплощение принципов димотикизма.

Уже само по себе обращение к народному языку сообщает литературе непосредственность живой речи, колорит народного мировосприятия. Вызванное новой ориентацией общественного сознания на осмысление реальных перспектив национального развития, оно сопряжено с

inslav

поэтическим освоением реального жизненного материала, и хотя — особенно на первых порах — жизненный пласт еще не слишком глубок, отрыв от архаичной романтической афинской школы, которую теперь называют «старой», производит впечатление пропасти.

Пейзажная и любовная лирика молодых поэтов «новой афинской школы» (Паламас, Дросинис, Камбас и др.) передает мир впечатлений и ощущений современного человека, мир буден, освещенный жизнелюбивым сознанием их значительности, содержательности, интересности. Оптимистическое ви́дение национального будущего базируется не столько на воспоминаниях о былом величии Греции, сколько на вере в неисчерпаемые возможности и силы народа; наиболее полное и могучее звучание этот мотив получит впоследствии в творчестве Паламаса.

Как мы отметим позднее, Кавафис приложит немало усилий, чтобы не выбиваться из русла греческой поэзии. Однако сколь интенсивным ни было его ощущение кровной причастности к проблемам греческой национальной жизни, характер действительности, открывавшейся ему в Александрии, был радикально отличным от того, который накладывал свою печать на творчество поэтов Греции.

Бо́льшую созвучность своему общественному опыту Кавафис находит в современной английской и французской литературе, но система изобразительных средств, которой располагает греческая литература, затрудняет нахождение формы, соответствующей волнующим поэта темам. Чрезвычайный интерес представляет в этой связи по́здне высказывание Кавафиса, переданное Маланосом:

«Кавафис отстаивал точку зрения, что Мореас, отдавший предпочтение такому уже сформировавшемуся языку, как французский, оказался, как мастер поэтического слова, в значительно более легком положении, чем его греческий современник и коллега, которому, напротив, приходилось преодолевать тысячу препятствий, чтобы создать свою выразительную систему. Он считал также, что, если бы Мореас писал по-гречески, его место в такой новой литературе, как греческая, было бы более значительным, чем то, которое он завоевал во французской литературе. «Перед такой же дилеммой некогда оказался

inslav

и я,—сказал он мне однажды, — писать на нашем языке или же избрать другой»[2].

Пример своего старшего современника Жана Мореаса (псевдоним Иоанниса Пападиамандопулоса, 1856 — 1910), дебютировавшего в греческой литературе со сборником «Горлицы и змеи» (1876) как предтеча «новой афинской школы» и ставшего затем одним из лидеров французского символизма, несомненно притягивал Кавафиса как реальный выход из лабиринта обступивших его проблем. Совершенное владение английским (по-английски Кавафис писал свои сугубо личные заметки, а также комментарии к английским книгам) и хорошее знание французского языка могли послужить для него нитью Ариадны, однако Кавафис отказывается от этого пути. Он находит в себе решимость преодолеть «тысячу препятствий». Можно с достаточной уверенностью предположить, что период сомнений и колебаний, период дилеммы, о которой скажет потом поэт, приходится на вторую половину 80-х—начало 90-х годов.

На протяжении пяти лет после стихотворений «Вакхическое» и «Поэт и Муза» Кавафис не публикует ничего. Его молчание насыщено интенсивной внутренней работой. Как убедительно констатирует С. Циркас, «с 1886 по 1892 г. Кавафис «всецело отдан книгам»[3]. Семья предоставляет ему возможность безраздельно посвятить себя литературным занятиям, и Кавафис настойчиво ищет свою путеводную звезду. В поисках, обращенных и в древность, и в современность, он как бы ждет толчка к открытию своего стиля, эквивалента тех идей, которые еще не вполне выкристаллизировались, но все настойчивее требуют осмысления и художественного воплощения. «Работать, писать, думать, изучать»[4], — формулировал свою программу в дневнике 1892 г. юный Брюсов, готовивший себя к роли вождя русского символизма. Примерно в это же время, с такой же верой в себя, с таким же упорством и трезвым рационализмом, действуя по такой же программе, собирает материал для фундамента своей поэзии Кавафис.

---

[2] Τίμου Μαλάνου. Ὁ Καβάφης.— «Δίφρος», Ἀθήνα, 1957, σελ. 249—250.

[3] Στρατῆ Τσίρκα. Ὁ Καβάφης καί ἡ ἐποχή του, σελ. 180.

[4] Цитируется по книге: *Д. Максимов.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 18.

inslav

Французский «Парнас» и символизм—иногда в хронологической последовательности, иногда в совокупности — оказывает в 80—90-х годах XIX в. значительное влияние на формирование эстетических концепций во многих европейских литературах. Сходство социально-исторических условий: развитие буржуазии к более зрелым и противоречивым формам, воспринимаемое как деградация человечности, урбанизация культуры, все более разрушающая цельность поэтического мироощущения,— обеспечивают явственные аналогии в общем направлении социально-психологической и художественной трактовки предсимволистских и символистских принципов. Однако в Греции, где буржуазия переживала в это время стадию накопления сил, где ее активность внушала пока еще не опасения, а надежды на решение ряда насущных проблем, в том числе национально-освободительных задач, освоение достижений французской поэзии шло преимущественно по линии обновления версификации. На базе разрабатываемого народного языка греческие поэты оттачивают мастерство рифмы, овладевают новыми размерами и видами строфики и особенно увлечены сонетом.

У Кавафиса восприятие новейшей западноевропейской поэзии было более глубоким и обостренным. Аналогичное кризисное мироощущение конца века приводит его к символической иносказательности, через которую он стремится выразить свое осмысление сущности мира, его глубинной реальности, его духовного бытия. Стихотворения, написанные Кавафисом после пятилетнего перерыва, иллюстрируют путь его мучительного поиска, метания от одного образца к другому, от ученического подражания к собственным открытиям—и так на протяжении всего последнего десятилетия XIX в.

В хронологическом указателе, найденном в архиве Кавафиса[5], напротив даты «август 1891 г.» стоит «перевод из Бодлера». Осуществленное Г. Саввидисом издание «Неопубликованных стихотворений» Кавафиса позволило читателям познакомиться с вольным переводом известного сонета «Соответствия», который Кавафис

[5] Впервые опубликован в № 108 журнала «Эпитеориси технис» (1963), посвященном столетию со дня рождения и тридцатилетию со дня смерти Кавафиса.

inslav

вставил в свое стихотворение «Ассоциации с Бодлером». Отдавая дань восхищения гармонии стихов Бодлера и его искусству воссоздавать мир в звуках и запахах, ощущаемых «недоумевающей душой», Кавафис далее охотно принимает символистскую антитезу мрачного объективного мира, по которому люди «наощупь прокладывают свой трудный путь», и мира мечты и воспоминаний, способного озарить их недолгим сиянием. В символистской традиции оценивает Кавафис и возможности поэта: его взгляд «острее», он может быть для читателя проводником от видимого к невидимому. Неслучайно фраза: «Не только в то, что видим, нужно верить»,—в окончательной редакции прозвучит иначе (поэт не считает целесообразным обращать ее и к себе): «Не верьте только в то, что видите».

В этом же 1891 г. (15 октября) Кавафис публикует стихотворение «Строители». Здесь он впервые нащупывает подступы к *иносказательной обобщенности* в воссоздании современной общественной жизни, которая станет главной чертой его зрелой художественной манеры. От импрессионистической символики «Ассоциаций с Бодлером» он пытается перейти к символу-мифу, отражающему ход исторического процесса, однако символическая сюжетная организация исторического материала пока еще не получает у него исторической античной маски. С горячим сочувствием повествует Кавафис о строительстве, которое он именует «Прогресс»: каждый гражданин вносит свою лепту; случись непогода — «добрые рабочие» самоотверженно защищают дело своих рук; ими движет стремление ценою жертв и лишений завоевать для будущего поколения «безобманное счастье, долгую жизнь и богатство, и мудрость, без тяжелого пота, без рабской работы». Однако последнее тристишие сонета звучит крайне пессимистически: этому «мифическому» поколению не суждено жить никогда, возводимое здание рухнет, и напрасный труд начнется сначала.

Примерно три года спустя, читая и комментируя издание «Избранные страницы» (1893) Д. Рескина, Кавафис оставит пометки, свидетельствующие о том, что он явно не разделял отрицательного отношения Рескина к техническому прогрессу. Несомненная оптимистическая тональность его слов о технических достижениях, сокращающих расстояния и сближающих людей, лишний раз

inslav

укрепляют в мысли, что под «Прогрессом» в стихотворении «Строители» поэт подразумевает исключительно социальное развитие буржуазного общества, которое внушало ему глубокий скептицизм. Этот скептицизм Кавафис пронесет через всю жизнь. Эволюционировать будет главным образом не общее пессимистическое видение движения истории, а понимание и толкование удела, роли, норм гражданского поведения человеческой личности.

Противостояние идеала и реальности, атмосфера меланхолии, стилевая приподнятость стихотворения «Строители» свидетельствуют о том, как близка еще Кавафису романтическая традиция. В четком ракурсе романтического двоемирия решено его стихотворение «Молчание и Слово» (1892). Арабская пословица «Если слово—серебро, молчание—золото», взятая как эпиграф, вызывает поэта на пылкий монолог, обращенный к тем, кто, предпочитая «золотое молчание», отказывается от действия. Композиция стихотворения продиктована антитетическим ходом авторского рассуждения. Молчание—это «тяжелая болезнь», уступка невежеству, тьме, слепое и немое подчинение судьбе. Слово—это день, это «правда, жизнь, бессмертие», это «божественный дар», несущий в себе «все —восторг, печаль, радость, любовь», это самое человечное начало в природе человека.

Таким образом, на пессимистическом фоне своей же исторической концепции («Строители») Кавафис категорически отстаивает необходимость человеческой активности. (Если сейчас эти линии как бы существуют параллельно, то впоследствии они сольются в цельную мировоззренческую систему и будут воплощаться в стихах Кавафиса в тесном взаимодействии.) Примечательна убежденность Кавафиса в действенности Слова, а стало быть и высокой значимости миссии поэта. «Мысли и пой!», «Мужайся!»—обращается к поэту его внутренний голос («Певец», 1892). «Мысли», «Мужайся»—интеллектуальное и стоическое начала Кавафис будет последовательно развивать. «Пой» — с романтическим образом певца-поэта он скоро расстанется.

1892 год внес значительные перемены в жизнь Кавафиса. После смерти старшего брата Петроса (1891), занимавшего видный административный пост в Совете здравоохранения, он уже не может не заботиться о своем мате-

inslav

риальном обеспечении. Кавафис поступает на службу. Не будучи британским подданным, он имеет право на работу по договору и лишен ряда привилегий штатных чиновников. Место, которое он занимает в Управлении мелиорации, явно не соответствует общественному положению Кавафисов. Примиряющее обстоятельство — малая по времени занятость, оставляющая вторую половину дня литературному труду. «Моя профессия—поэт», — говорит Кавафис знакомому, навестившему его в Управлении. Сознание, что «профессии поэта» он должен был отдать себя безраздельно, хотя бы ценою определенных лишений, сознание совершенной ошибки, которую он склонен расценивать как предательство своего жизненного предназначения, не раз просочится в стихи Кавафиса. При исследовании архива Кавафиса Г. Саввидис обнаружит личные заметки поэта, в которых эти мысли выражены с полной определенностью.

Атмосфера меланхолии в стихотворениях Кавафиса сгущается. Тоска, уныние, душевная подавленность лирического героя то прорывается с романтической импульсивностью, контрастируя с весенним цветением, заслоняя сияние солнца («Хорошая и плохая погода», 1893), то изливаются в сдержанной минорной тональности, в образах символистской наполненности («Четыре стены моей комнаты», 1893; «Свечи», 1893, и др.). Частые мотивы старости и смерти передают авторское ощущение несовершенства и быстротечности человеческого бытия. В 1892—1893 гг., которые, по всей вероятности, были для поэта наиболее сложными годами психологической перестройки, теме смерти иногда сопутствуют как бы утешительные размышления о потустороннем существовании, которое «небесным словом» завершит бессмысленную, несовершенную «фразу жизни» («Последующее»). В стихотворении «Четыре стены моей комнаты» (1893) бренность человеческого существования осмысливается Кавафисом в сравнении с одушевляемыми стенами: стены, в отличие от людей,—не корыстны, и век их дольше, чем у человека.

Тем же 1893 годом датирован первый вариант стихотворения «Свечи», известного нам по публикации 1899 г. Это первое из ранних стихотворений, от которого Кавафис потом не отречется. Позднее оно станет хрестоматийным, и в представлении многих последующих поколений

inslav

греков поэтический образ преходящей человеческой жизни прежде всего будет ассоциироваться с этим символом Кавафиса.

Дни будущего предо мной стоят
цепочкой радужной свечей зажженных —
живых, горячих, золотистых свечек.

Дни миновавшие остались позади
печальной чередой свечей погасших,
те, что поближе, все еще дымятся,
холодные, расплывшиеся свечи.

Мне горько сознавать, что их немало,
мне больно первый свет их вспоминать.
Смотрю вперед, на ряд свечей зажженных.

И обернуться страшно, страшно ужаснуться:
как быстро темная толпа густеет,
как быстро множится число свечей погасших [6].

Вызванный воображением поэта символический образ свечей как бы обретает материальность (структура, обратная наиболее привычному символистскому движению—от явлений материального плана к явлениям душевной жизни). Вместе с тем ряды эпитетов, подчеркивающие их материальность, передающие их зрительное и тепловое восприятие, не отрываются от психологической сферы, воссоздавая душевные переживания автора почти с физической ощутимостью; контраст между сдержанной объективностью начала и нарастающей субъективностью финала, оттененной эмоционально насыщенными повторами, а также горькими восклицаниями двух заключительных строк, создают особую интонацию душевного излияния.

Сходную интонацию мы услышим у Кавафиса и в некоторых других стихотворениях последнего десятилетия XIX в. Из общего потока их выделяет и объединяет лирический характер авторского восприятия, обращенного во внутренний мир личности, поглощенного индивидуальной судьбой. Воздействие поэтики символизма здесь особенно заметно, недаром эпиграфом к одному из стихотворений («Дом души», 1894) Кавафис берет строки Ж. Ро-

[6] Здесь и далее переводы сделаны автором статьи.

inslav

денбаха и у него же заимствует название другого стихотворения «Юность белая» (1895). В первом из них ностальгическое влечение к идеалу предстает в образе изгнанных из «дома души» Добродетелей (по принципу романтического двоемирия им противопоставлены владеющие «домом души» Страсти), во втором оно проявляется в элегически окрашенных воспоминаниях о юности.

Эти стихотворения Кавафис оставил неопубликованными, и они увидели свет лишь в 1968 г. в издании «Неопубликованные стихотворения», однако в 1894 г. Кавафис опубликовал стихотворение «Голоса дорогие», в котором аналогичное томительное тяготение к идеалу выражено столь же определенно и в столь же мечтательно-меланхолической тональности. «Далекой музыкой», «первой поэзией нашей жизни» звучат посещающие его сон дорогие голоса умерших, они как бы согревают его «больную память», но это светлое начало относится к прошлому, и обильный строй эпитетов призван передать все оттенки печального настроения поэта.

Наряду с этими стихотворениями, в которых горькая неудовлетворенность жизнью выражается поэтом как бы безотносительно к конкретным условиям и обстоятельствам — всплесками грусти и тоски по идеалу, Кавафис пишет ряд других, где тема индивидуальной судьбы ставится им в контекст конфликта со средой и получает социальную мотивировку. В стихотворении «Кто неудачу претерпел» (1894) антагонистические отношения личности и среды возникают как следствие разорения лирического героя: он выбит из прежней жизненной колеи, обречен на лишения и унижения. Необычайная, даже для раннего Кавафиса, экспрессия (реакции оскорбляемого человеческого достоинства переданы вспышками восклицательных предложений) выдает высокую степень авторского сопереживания, отголосок личной боли, уязвленности собственными неудачами.

Почти одновременно, с дистанцией всего лишь в один месяц, Кавафис пишет стихотворение «Пешка». Если в предыдущем стихотворении трагедия личности истолкована им как случай в достаточной мере частный, то теперь в аллегорическом образе маленькой самоотверженной пешки поэт воплощает судьбы многих людей, стоящих вне круга власть имущих, продвигающихся по жизни с невероятными трудностями, подвергающихся по-

inslav

стоянной агрессии и давлению и приносимых в жертву во имя чуждых им интересов.

Следующим месяцем, августом 1894 г., поэт датирует первый вариант стихотворения «Город»[7]. Та же тема — личность и среда — решается здесь в новом ракурсе. Главный акцент Кавафис делает на личной ответственности человека:

Ты мне сказал: «Уеду я за море.
Получше город для меня найдется.
А здесь судьба мне никогда не улыбнется.
Мой ум и сердце словно омертвели.
Так до каких же пор я буду жить без цели
в руинах прожитых напрасно лет,
куда ни оглянись — везде их след.
Ни радости, ни счастья — только горе!»

Ты можешь колесить по всей планете,
но всюду верной тенью за тобой
помчится город; те же улицы гурьбой
по следу будут твоему идти.
И чтоб бежать он них — нет судна, нет пути!
Надежды тщетны. В маленьком краю
безжалостно растратив жизнь свою,
ты потерял ее на целом свете.

Этот Город Кавафиса войдет в греческую поэзию как символ жизненной данности, которая не позволяет уклониться от ответа на свои проблемы и не прощает недостойных ответов. В своде стихотворений Кавафиса «Город»—первый серьезный опыт обобщения поисков ответа.

Прослеживая далее эту линию поисков, нам хотелось бы выделить еще одну группу стихотворений «Стены» (1896—1897), «Сложение» (1897) и «Окна» (1897—1903). Конфликт личности и среды связывается здесь с условиями и возможностями общественной активности человека. Комментируя позднее стихотворение «Стены», Кавафис укажет на причины принудительной изоляции своего лирического героя—его нежелание «молчаливо склоняться перед предрассудками», нежелание мириться

[7] В первом варианте оно получило название «Вновь в том же городе». В статье приводится окончательный вариант, опубликованный в 1910 г.

inslav

с «социальным разложением», исповедование других идеалов [8].

Бездумно и без капли сожаленья
гигантские вокруг меня воздвигли стены.

И вот теперь терзаюсь в заточеньи,
встревоженный ужасной переменой

судьбы, которая меня к свершеньям звала.
Как мог я наслаждаться тишиною мнимой,

как не заметил стройки, что росла!
От мира отгорожен я неслышно и незримо.

«Стены»

Если в «Стенах» Кавафис воссоздает трагедию одиночества, трагедию невозможности активного, действенного вмешательства в жизнь («В этом прекрасном стихотворении поэт изливает столько пессимизма и меланхолии и столько горечи, вызванной социальной несправедливостью...»[9], — скажет о «Стенах» в уже упоминавшейся нами лекции 1909 г. друг Кавафиса П. Петридис), то несколько месяцев спустя в стихотворении «Сложение» он обрушивает свой гнев на виновников этой трагедии. Его лирический герой черпает силы и горькое утешение в сознании, что стоит вне ненавистного ему господствующего строя, не числится в его рядах. Это стихотворение, звучащее яростным обвинением и дерзким вызовом тем, кто возводит «гигантские стены», при жизни Кавафиса не было опубликовано; оно сохранилось в его бумагах как прямое свидетельство оппозиционности поэта существующему общественному порядку.

Границы своей оппозиционности Кавафис очертит в стихотворении «Окна». Жизнь лирического героя изображена здесь как тяжкое затворничество в комнатах, куда не проникает свет. Настойчивые поиски окон не приносят результата: или окон нет вовсе, или герой не способен их найти. В конце концов он отказывается от тщетных усилий и утешается мыслью, что свет, возможно, причинил бы ему новые страдания: кто знает, на что еще открыл бы он глаза.

---

[8] Στρατῆ Τσίρκα. Ὁ Καβάφης καὶ ἡ ἐποχή του, σελ. 262.
[9] Там же, стр. 272.

inslav

Кажется, что круг поисков замкнулся. Отстранение от общественной деятельности (и вынужденное, и в то же время добровольное), хоть и пережито болезненно, но оправдано и обосновано как неприятием хищного, низкого, бездуховного социального уклада жизни, так и пессимистическим ви́дением перспектив общественного развития. Однако примирения не происходит. Социальный скептицизм не смягчает противостояния. Поэт не предпринимает открытых выпадов против ненавистной ему агрессивной буржуазности, но подвергает ее беспощадному суду. Благодаря иносказательности, его критицизм не будет иметь непосредственной политической злободневности, но вместе с тем обретет необычайную глубину, логическую завершенность и масштабность. Более того, критицизм Кавафиса всегда будет ориентирован на активное читательское восприятие. Первоначальная романтическая вера в действенность слова станет у поэта значительно более трезвой, но никогда не угаснет, и дидактическая установка его творчества, оформившаяся в 90-е годы, сохранится неизменной. Чрезвычайный интерес представляет одна из личных заметок Кавафиса, опубликованная Г. Саввидисом в статье с характерным названием «Действенное слово К. Кавафиса»: «... Я знаю, что не принадлежу к храброму десятку и не могу действовать. Поэтому я ограничиваюсь тем, что говорю. Однако я не считаю, что слова мои излишни. Действовать будет другой. Мои слова облегчат его действие. Подготовят почву» [10].

И все же отказ от общественной активности оставит в душе Кавафиса незатихающее чувство неудовлетворенности. В 1899 г. он изольет это чувство в стихотворении «Che fece . . . il gran Rifiuto» [11].

Приходит к некоторым людям день, когда
сказать приходится большое «Нет» или большое «Да»...

Тот, кто произносит «Нет», убежден в правильности своего решения. Доведись ему потом оказаться перед

---

[10] «Ἑρμῆς», Ἀθήνα, 1973, σελ. 50—51.

[11] Опубликовано в 1901 г. Названием служит усеченная строка из «Божественной комедии» Данте. В буквальном переводе: «Кто сказал... большое Нет». Кавафисом выпущены слова — «из малодушия».

inslav

этой дилеммой снова, он сделает прежний выбор. Однако сказанное «Нет», справедливое, по его убеждению, «Нет» будет преследовать его до конца дней.

Проанализированная сейчас серия стихотворений интересна прежде всего тем, что демонстрирует формирование и уточнение мировоззренческой позиции Кавафиса, которая послужит идейной основой его зрелого творчества. Эти стихотворения—своеобразные лирические тезисы его жизненной программы. И хотя они воплощены в форме, обладающей несомненной обобщенностью (что особенно заметно в сравнении с рассмотренной выше параллельной элегической серией), степень непосредственности авторского самовыявления здесь еще весьма высока.

В то же время сближенность автора и лирического героя уже не создает камерной атмосферы. Судьба лирического героя отражает существенные стороны социальной реальности, выявляет типические черты человеческой судьбы в буржуазном мире. Примечательно, что в своей восторженной статье (1903) о поэзии тогда еще малоизвестного в Греции Кавафиса выдающийся прозаик и драматург Г. Ксенопулос говорит о стихотворении «Стены» как о воплощении и его, Ксенопулоса, жизненной трагедии: «Наверное, моего восхищения не разделят в полной мере те, кто в свое время услышал стук стройки, увидел, как вокруг них возводятся коварные стены и не позволил незаметно отгородить себя от мира... Но я, признаюсь, не увидел. Я позволил, чтобы вокруг меня возвели ужасную ограду, и теперь я перед ней бессилен. Беда произошла так неуловимо, что я не узнал бы о ней, допустил бы лишь смутное подозрение о жалкости своей судьбы, если бы поэт не открыл мне ее внезапно — во всей полноте, во всей ужасности...»[12].

Примечателен и отклик на этот отзыв со стороны Кавафиса, его удовлетворение прежде всего от признания характерности воспроизведенной им судьбы: «Одна судьба оказалась сходной. Ксен[опулоса]. Значит, оно правдиво по крайней мере в одном случае» [13].

С усилением в творчестве Кавафиса *социальной* темы, с тенденцией *к объективизации* и типизации изображе-

---

[12] Στρατῆ Τσίρκα. Ὁ Καβάφης καί ἡ ἐποχή του, σελ. 261.
[13] Там же, стр. 260.

inslav

ния следует, как нам кажется, связывать постепенный отход поэта от романтических и символистских позиций. Движение к реалистической объективизации безусловно соответствовало складу поэтического дарования Кавафиса, и тот факт, что в русле этого движения (в 90-х годах XIX в.) поэт нередко возвращается к романтической традиции (к перечисленным примерам присоединим стихотворение «Голос с моря», 1899), побудил поэта Г. Сефериса выразить удивление тем, что «один из наименее романтических по своей натуре поэтов так долго задержался подле многословия романтиков» [14]. Сеферис не без оснований связывает эти романтические возвраты с попытками Кавафиса не отрываться от пути, по которому шла поэзия Греции. Однако, думается, что глубинный импульс романтических порывов Кавафиса заключен прежде всего в неугасавшей тяге к идеалу, в потребности выразить ее с лирической непосредственностью.

Общественная действительность Греции, выходившей из экономического и политического застоя, давала основания для утверждения в поэзии светлого романтического начала, связывавшегося с надеждами на национальное возрождение. Общественный опыт Кавафиса лишает его подобной жизненной опоры, но тем не менее нравственный и гражданский идеал не покидает его творчество. Он постепенно утрачивает романтический ореол и получает стоическую окраску. Во многих стихотворениях, где этот *идеал* не утверждается прямо, мы ощущаем его как критерий оценки, как *стимул обличения пороков*. Для греческой поэзии такой ракурс был необычен, и подлинное его понимание пришло не сразу.

Манера объективного и, на первый взгляд, бесстрастного письма, которая складывается в творчестве Кавафиса к концу 90-х годов, вводила в заблуждение многих современных ему читателей и критиков. Она рассматривалась ими как свидетельство капитуляции, как печать владеющего поэтом безраздельного пессимизма. К сожалению, рецидив такой трактовки творчества Кавафиса, от которой греческая критика давно уже отошла, неожиданно возник в нашем литературоведении. В очерке Я. Мочоса «Константинос Кавафис» («Современная греческая литература», «Наука», 1973) Кавафис представ-

---

[14] Γιώργου Σεφέρη. Δοκιμές. Β' έκδοση. Ἀθήνα, 1962, σελ. 300.

inslav

лен как поэт «безысходности», смиряющийся с неумолимым роком и «жестокой действительностью», лишенный положительного идеала, причем аргументация автора базируется на произвольном искажении текстов Кавафиса. Характерен выбор предпосланного очерку эпиграфа, им стала строка из стихотворения Кавафиса «Кони Ахилла»: «... чего же вы ждали от убогого человечества, которое является игрушкой в руках судьбы». Обратимся к этому стихотворению. Как и «Стены», оно написано в 1896 г. и опубликовано в 1897 г., в тот самый период, который можно назвать подступом Кавафиса к зрелости, и оформлявшаяся жизненная и творческая позиция поэта выражена здесь в характерном для него ключе.

Увидев мертвым славного Патрокла —
он был так молод, храбр и полон силы —
заплакали и кони грозного Ахилла;
бессмертные, они негодовали
перед деяньем смерти, и в своей печали
копытом били землю, головой качали,
великолепной гривой потрясали
над бездыханным, чья душа умолкла
и дух угас. Уж тлена поволока
простерлась над Патроклом, помощи лишенным,
в великое Ничто от жизни отрешенным.

И Зевс увидел, как они огорчены.
«Возможно, что тогда, на свадьбе у Пелея
я поступил бездумно; не жалея
я отдал вас на землю, бедные мои.
Что делать вам, бессмертным, средь сынов земли,
игрушек жалких в вечной воле рока?
Для вас нет смерти бедственного срока,
но в беды преходящие и вы вовлечены
людьми и муки их напрасно разделять должны».
Однако над бедою неизбывной смерти
льют слезы благородства кони эти.

Итак, позицию Кавафиса автор очерка формулирует в эпиграфе словами Зевса. Между тем, все стихотворение «Кони Ахилла», кроме финального двустишия, фактически является переложением известного эпизода из XVII песни «Илиады», и как раз слова Зевса переданы Кавафисом с наибольшей близостью к Гомеру. Сравним вто-

inslav

рую строфу у Кавафиса с аналогичными строками «Илиады» в переводе Н. И. Гнедича:

«Ах, злополучные, вас мы почто даровали Пелею,
Смертному сыну земли, не стареющих вас и бессмертных?
Разве чтоб вы с человеками бедными скорби познали?
Ибо из тварей, которые дышат и ползают в прахе,
Истинно в целой вселенной несчастнее нет человека...»

Пример такой близости к историческому или литературному источнику для Кавафиса типичен, типично и введение, казалось бы, незаметного штриха, который открывает в известном материале неожиданные, кавафисовские стороны ви́дения. Финальные строки несут главную тяжесть смысловой нагрузки, они приподнимают занавес иносказательности над замыслом поэта, сообщают ракурс переосмысления античного сюжета:

Однако над бедою неизбывной смерти
льют слезы благородства кони эти.

Благородные существа, живущие среди людей, наделенные даром бессмертия, способностью отрешаться от «преходящих бед», однако «негодующие» перед несправедливостью, льющие слезы над человеческим горем. — Не наталкивает ли нас этот образ на мысль о таком восприятии Кавафисом возможностей и выбора поэта? Не свидетельствует ли это стихотворение о чутком сопереживании Кавафиса со страждущим человечеством, не проявляется ли здесь его отказ от уединения в «бессмертной» сфере искусства?

Воссоздавая жестокость действительности, Кавафис не снижает требований своего морального кодекса. В дальнейшем мы встретим у него стихотворения, где эта жизненная позиция выражена с несравненно большей определенностью и мужеством. Думается, что «Кони Ахилла» — провозвестники величественного и героического образа «Фермопил» (1901—1903). Написанные Кавафисом на пороге зрелости, они во многом предопределяют его дальнейшую творческую эволюцию.

Мы уже отмечали, с каким пристальным вниманием следил Кавафис за событиями греческой общественной и литературной жизни. Под несомненным влиянием димотикизма поэт отказывается от крайностей архаичного

inslav

языка—кафаревусы. Его язык складывается в своеобразный сплав, в котором элементы димотики преобладают, сообщая поэтической речи характер жизненной достоверности и реалистической ясности. В то же время введение отдельных слов и оборотов кафаревусы придает языку особый колорит интеллектуальности, подчеркивает эпиграмматичность словесного выражения, удачно оттеняет историческую и мифологическую канву его зрелых стихотворений.

Параллельно с процессом совершенствования поэтической техники, который активно протекает в греческой поэзии 90-х годов, разработке рифмы и строфики большое внимание уделяет и Кавафис. В поиске новых средств выразительности он сводит в рифме разные части речи, углубляет созвучия, часто использует поглощающие рифмы, прибегает к усложненным строфическим композициям. Однако рядом с опытами крайней изощренности мы встречаем стихотворения, в которых Кавафис отказывается от рифмы (возобладает именно эта тенденция). Ритмическая организация стиха становится свободнее, строение поэтической фразы, все более лаконичной и четкой, диктуется естественным развитием разговорной интонации, ходом авторского рассуждения. Сравнительный анализ тех немногих стихотворений Кавафиса, которые сохранились и в раннем и в позднее переработанном вариантах («Голоса дорогие», 1895; «Голоса», 1904), убедительно иллюстрирует это наблюдение.

Отход от мелодичности как первостепенного свойства поэтической формы сопряжен у Кавафиса с отказом от внешних атрибутов символистской поэтической техники, которая не соответствовала все более явственному стремлению поэта к смысловой определенности и точности выражения. Символистская установка на постижение сверхчувственного и связанная с нею зыбкая неопределенность образных контуров вытесняется отчетливой ориентацией на *реалистическое воспроизведение явлений социально характерных*. Близкой и необходимой оказывается лишь сама *идея символа* как основного ключа поэтической образности, эффективного средства *художественного обобщения реальности* и выявления ее сущности. Так возникают античные маски Кавафиса, стихотворения, в которых описание «древних дней» высвечивает через вечные ситуации волнующую поэта современность.

inslav

Первые опыты использования античной канвы Кавафис датирует началом 90-х годов. И в них, и в ряде более поздних стихотворений он еще не поднимается до глубокой символики и почти не выходит за пределы обычных для греческой поэзии того времени жанровых зарисовок («Мимиямбы Геронда», 1892; «Купец из Александрии», 1893; «Ночной путь Приама», 1893; «Недовольный зритель», 1893, и др.); шлифуется точность и меткость наблюдения, графичность изображения, владение эпической линией лирики, мастерство сюжетного развития в рамках миниатюры, которое В. М. Жирмунский в применении к творчеству А. Ахматовой назвал новеллистичностью. К концу 90-х годов от этих близких к парнасской традиции картин, воссоздающих серию *жизненных обстоятельств,* Кавафис все увереннее переходит к постановке *ключевых жизненных проблем.* Иллюстрацией этого тезиса может служить блестяще проведенное Г. Сеферисом сравнение стихотворений Кавафиса «Жители Тарента развлекаются» и «Ожидая варваров» [15].

Новые архивные данные, опубликованные много позже книги Сефериса, дают дополнительное обоснование подмеченной им связи между этими стихотворениями. «Жители Тарента развлекаются» фигурирует в хронологическом указателе Кавафиса как стихотворение, написанное в 1897 г. и опубликованное в декабре 1898 г. Этим же годом и месяцем обозначено начало работы над стихотворением «Ожидая варваров», которое увидело свет в 1904 г. Таким образом, преемственность темы становится еще более очевидной, и еще более знаменательными воспринимаются существенные различия в ее освещении.

Как справедливо указывает Сеферис, в обоих стихотворениях живет предчувствие близкой катастрофы. В первом стихотворении оно ложится внезапной тенью на яркую картину городского праздника: жители развлекаются, однако опасность нашествия извне надвигается на Тарент подобно черной туче. Контраст между красочным началом и грозным финалом внушителен, но вместе с тем внутренне не углублен. Внешний план преобладает, и, как отмечает Сеферис, манера его описания родственна «парнасской».

---

[15] Γιώγου Σεφέρη. Δοκιμές. Β' έκδοση. Ἀθήνα, 1962, σελ. 312—313.

inslav

Принципиально иной подход к аналогичной теме наблюдаем мы в стихотворении «Ожидая варваров». Здесь городу тоже угрожает нашествие, но возможное появление варваров ожидается горожанами не как трагедия, а как желанное избавление от тяжелой внутренней болезни, которая поразила общество. Ритуальная пышность не способна скрыть симптомов разложения государственных институтов, их полную несостоятельность. Общество зашло в тупик, и вместе с мифической надеждой на приход варваров рушатся надежды на спасение:

Зачем на площади сошлись сегодня горожане?

Сегодня варвары сюда прибудут,

Так что же бездействует сенат, закрыто заседанье,
сенаторы безмолвствуют, не издают законов?

Ведь варвары сегодня прибывают.
Зачем законы издавать сенаторам?
Прибудут варвары, чтобы издать законы.

Зачем наш император встал чуть свет
и почему у городских ворот
на троне и в короне восседает?

Ведь варвары сегодня прибывают,
Наш император ждет, он хочет встретить
их предводителя. Давно уж заготовлен
пергамент дарственный. Там титулы высокие,
которые пожалует ему наш император.

Зачем же наши консулы и преторы
в расшитых красных тогах появились,
зачем браслеты с аметистами надели,
зачем на пальцах кольца с изумрудами?
Их жезлы серебром, эмалью изукрашены.
Зачем у них сегодня эти жезлы?

Ведь варвары сегодня прибывают.
обычно роскошь ослепляет варваров.

Что риторов достойных не видать нигде?
Как непривычно их речей не слышать,

Ведь варвары сегодня прибывают,
а речи им как будто не по нраву.

inslav

Однако что за беспокойство в городе?
Что опустели улицы и площади?
И почему, охваченный волнением,
спешит народ укрыться по домам?

Спустилась ночь, а варвары не прибыли.
А с государственных границ нам донесли,
что их и вовсе нет уже в природе.

И что же делать нам теперь без варваров?
Ведь это был бы хоть какой-то выход.

При всей своей предметной реальности внешний план в этом стихотворении уже на самодовлеет. Действие развертывается стремительно—в ходе напряженного диалога, который воспринимается с наглядностью почти сценической. Каждый поворот диалога—смена картины, обрисованной скупо и точно, наполненной глубоким внутренним содержанием, которое соединяет эскизы в единое цельное полотно. Перед нами—Город, символизирующий неизбежное крушение буржуазного мира.

Принадлежащее опять-таки Сеферису сравнение Кавафиса с мифическим старцем Протеем раскрывает великолепное качество осуществления кавафисовских замыслов—редкий дар перевоплощения, вживания в атмосферу далеких эпох. Это достоинство, вырастающее на фоне необычайной эрудиции поэта и его склонности к научному исследованию, давно и охотно отмечалось критикой. Однако далеко не всеми и не сразу понято и принято было главное: тщательно и достоверно реставрируя картины древности, Кавафис творит как художник современности, все более определенно *тяготеющий к реализму.* Не случайно, что с актом первого щедрого и проникновенного признания поэзии Кавафиса в Греции выступил один из первопроходцев греческой реалистической прозы—Г. Ксенопулос, а главный властитель умов той эпохи, поэтический антипод Кавафиса, романтик К. Паламас в тоне упрека указывал именно на документальный, «репортажный» характер его манеры.

Опубликованные в книге С. Циркаса «Кавафис и его эпоха» заметки Кавафиса по поводу критики, которой подвергся роман Т. Гарди «Джуд Незаметный» (1895 — 1896), свидетельствует о том, что во второй половине 90-х годов стремление к реалистическому воссозданию дей-

inslav

ствительности становится для поэта осознанной творческой программой. Возражая английскому критику и защищая Гарди, Кавафис пишет: «Достоверные наблюдения над жизнью, заложенные в крупном произведении, возможно, какое-то время кажутся бесцельными, однако несомненно, что впоследствии они принесут плоды. В конце концов они что-то дадут. Через несколько или через много лет» [16].

Примечателен уже сам факт столь острого интереса, который вызвал у Кавафиса роман Гарди. Характерно также и то обстоятельство, что наряду с близкими ему исходными творческими установками английского писателя-реалиста Кавафис выделяет в своих заметках социальную тему «Джуда Незаметного». Итак, восхождение на новую ступень творческой эволюции сопровождается новыми литературными пристрастиями. Вероятно, примерно в то же время Кавафис обращается и к Анатолю Франсу (факт такого обращения отмечен многими исследователями), находя у него целый ряд родственных черт и прежде всего—аналогичный подход к использованию условных форм.

Сколь детально и любовно ни разрабатывалась бы Кавафисом условная оболочка стихотворений, она интересует его только в том случае, если древний сюжет обнаруживает прямые аналогии с современностью, если он выявляет жизненный опыт, сходный с нынешним. Недаром из глубин веков Кавафис извлекает эпоху крушения эллинизма, Римской империи, Византии. Это как раз такие страницы прошлого, в которых поэт видит прообраз настоящего. Отражая одну из отличительных тенденций реализма на рубеже веков, он приступает к созданию своеобразных художественных формул, заключающих в себе *историческое осмысление* социального мироустройства. Критике подвергаются не только частности, но и основы. Открытость условной поэтической структуры создает высокий уровень обобщения, предоставляет богатые возможности глубоких смысловых проекций. Эти свойства обеспечат *разоблачительным символам* Кавафиса устойчивую долговечность, восприятие их новыми и новыми поколениями греков как афористической квинт-

---

[16] Στρατῆ Τσίρκα, Ὁ Καβάφης καί ἡ ἐποχή του, σελ. 266.

inslav

эссенции их собственного приговора строю социальной несправедливости.

Условная форма многих зрелых стихотворений Кавафиса, удаляющая действие в давно минувшие времена, как будто предоставляет автору надежное «алиби», дарует дистанцию протяженностью во многие века, однако смягчает ли такая отстраненность характер его оценок? Художественный поиск ряда мастеров XX в. и, пожалуй, как наиболее выразительный пример, путь Б. Брехта свидетельствуют о том, что потребность в дистанции чаще всего отражает стремление художников подвергнуть объект изображения более хладнокровному анализу читателя или зрителя, апеллировать к его критической мысли, стимулировать его самостоятельный приговор. На дорогах этого поиска Кавафис—один из первопроходцев. Разоблачительным самовыявлением персонажей в стихотворениях-монологах, сценами, обнажающими подлинный, глубинный смысл событий (осветив их сначала с внешней, официальной стороны, Кавафис внезапно позволяет увидеть истинную подоплеку, и эффект неожиданности удваивает заряд обличения), поэт достаточно четко определяет свою позицию и вместе с тем разрешает читателю проявить значительную свободу суждений, опереться на собственный нравственный опыт.

Нравственный аспект для Кавафиса первостепенен. Символом высокой гражданской морали воздвигает поэт образ Фермопил, которые нужно защищать несмотря ни на что, даже тогда, когда победа зла неминуема:

Честь вечная и память тем, кто в жизни
воздвиг и охраняет Фермопилы,
кто, долга никогда не забывая,
во всех своих поступках справедлив,
однако милосердию не чужд,
кто щедр в богатстве,
но и в бедности не скуп
и руку помощи всегда протянет,
кто, ненавидя ложь, лишь правду говорит,
но на солгавших зла в душе не держит.

Тем большая им честь, когда предвидят
(а многие предвидят), что в конце
появится коварный Эфиальт
и что мидяне все-таки прорвутся.

inslav

Примечательно, что в первой строфе программа верности Фермопилам излагается Кавафисом не в героическом, а в сугубо будничном контексте. Она распространяется на каждый, пусть даже незначительный поступок (мотив, который весьма активно будет развивать греческая поэзия 50—60-х годов), адресуется не выдающейся, исключительной личности, а всем, кому дороги нравственные идеалы. Лишь некоторая приподнятость исторической ссылки и трагическая нота финала переводят символику Фермопил в сферу героического и стоического действия, которое может быть и малым, и великим, Стихотворение «Фермопилы» создано Кавафисом на самом рубеже веков (написано в 1901 г. и опубликовано в 1903 г.), в зрелые годы, когда прочно обретен поэтический почерк, оформлен художественный метод. Героическая мораль «Фермопил» подтверждает складывающуюся в эти годы гуманистическую основу его поэзии. Несколько лет спустя в стихотворении «Сатрапия» (1910) Кавафис (как бы доказательством от обратного) утвердит символ Фермопил в жизни творческой личности. Его герой, не устоявший под натиском житейских тягот, отступивший от своего назначения, отказавшийся от творчества ради иллюзорных благ и почестей, приходит к неминуемому крушению. Сюжетное оформление придает стихотворению остро ощущаемый колорит жизненности, а историческая ссылка переводит частный случай в ранг символического, типического.

Как горек твой удел, когда тебе,
взращенному для дел великих и прекрасных,
судьба злосчастная отказывает вечно
в поддержке и заслуженном успехе,
когда стеною на пути встают
тупая мелочность и равнодушье.
И как ужасен день, когда ты сломлен,
тот день, когда, поддавшись искушенью,
уходишь ты в далекий город Сузы
к всесильному монарху Артаксерксу,
в его дворце ты принят благосклонно,
тебе дарят сатрапии и прочее.
И ты, отчаявшись, покорно принимаешь
дары, что сердцу вовсе не желанны.
Другого жаждет сердце, о другом тоскует:
о похвале общины и софистов,

inslav

о дорогом, бесценном слове «Эвге!» [17]
о шумной Агоре, Театре и Венках.
Нет, Артаксеркс такого не подарит,
в сатрапии такого не найдешь,
а что за жизнь без этого на свете.

В стихотворении «Сокрытое» (написанное в 1908 г., оно увидело свет лишь в 1963 г.) Кавафис выразил надежду на то, что будущие поколения поймут его лучше, чем современники. Его надежде суждено было сбыться. Если в литературной атмосфере Греции начала XX в. с преобладанием субъективного, романтически окрашенного лиризма и напевности строгая, внутренне собранная, рационалистическая манера Кавафиса воспринималась многими как неоправданная прозаичность, а характер общественного опыта не создавал достаточных предпосылок для освоения гуманистической основы его творчества, то уже поздние современники поэта оказались, как он и полагал («Сокрытое»), более расположенными к восприятию поэзии, где поэтичность зиждется прежде всего на движении мысли.

Поколение 30-х годов, вынесшее из национального потрясения «малоазиатской катастрофы» [18] более трезвое и критическое отношение к жизни, решительно отмежевалось от преобладавшего в литературе уже эпигонского романтизма (с ним связывались дискредитированные националистические иллюзии), и строгий скептический критицизм Кавафиса оказался созвучным его поискам. Освоенные им символы Кавафиса вошли в сознание следующих поколений, однако время подлинного познания и признания наступило значительно позже.

Общественные настроения в Греции 50—60-х годов, обострившие внимание к нравственному содержанию гражданственности, безусловно способствовали новому прочтению Кавафиса, которое открыло в его поэзии не постигнутые ранее глубины, недооцененные предшествующими поколениями грани. Сдержанный и строгий обличительный пафос Кавафиса, его объективное видение своего времени как бы со стороны, создающее впечатление столь ценимой сейчас документальной досто-

---

[17] Отлично, превосходно (*др.-гр.*).
[18] Поражение Греции в греко-турецкой войне 1919—1922 гг.

inslav

верности, были восприняты многими современными греческими поэтами как методологические уроки.

Значительную ценность представил также кавафисовский аспект изображения драмы человека, живущего в условиях больного, разлагающегося общества. Он соответствовал духовному поиску современности, направленному на познание сложных взаимоотношений личности с социальной средой и эпохой, на постижение внутреннего мира человека с его душевными потрясениями, дилеммами и моральными императивами, на выявление его возможностей и его ответственности.

Аналитическое освоение этой сферы, интенсивно начатое в Греции во второй половине 50-х годов, на фоне двух тяжелейших поражений демократического движения, в обстановке растущего засилия циничной обывательской стихии протекало как взыскательный нравственный суд. Прозвучавшие на нем художественные «показания» Кавафиса во всей полноте раскрыли высокое достоинство и мужество его гражданского идеала. Пожалуй, одно из наиболее ярких свидетельств непреходящей актуальности его наследия — героические и стоические символы, которыми дополняет Кавафиса современная греческая поэзия. «Кошки святого Николая» Георгоса Сефериса, «Золотое руно» Янниса Рицоса звучат как наказ соотечественникам ни при каких обстоятельствах не поддаваться натиску «трудного времени».

inslav

Н. А. Богомолова

ОТ МЕЧТЫ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. О ПОЭЗИИ Л. СТАФФА 1910-Х ГОДОВ

1910-е годы — последний этап сложного, противоречивого и очень интересного периода в истории польской литературы, заканчивающего XIX и открывающего новый, XX век, получившего в польском литературоведении условное название «Молодой Польши». Этому периоду предшествовали революционные события, которые, хотя и разыгрались лишь на территории Королевства Польского, потрясли все польское общество, оказав огромное воздействие на рост национального самосознания, внесли свежую струю в общественную атмосферу. Эти годы отмечены активизацией различных политических группировок на польских землях и вместе с тем нарастающей тревожной атмосферой в Европе, стоявшей в преддверии первой мировой войны.

Уже в конце 1890—начале 1900-х годов, поэты, увлеченные символистско-импрессионистскими веяниями, под влиянием общественного подъема начинают остро ощущать свой разрыв с действительностью, ищут путей к сближению с нею, выхода из мира субъективных переживаний. Возврат к социальной проблематике своего раннего творчества, хотя и перенесенной в метафизическую плоскость и выраженной средствами символистско-экспрессионистской поэтики, заметен в лирике крупнейшего поэта «Молодой Польши» Яна Каспровича («Гимны», 1902). Наполнена беспокойством, ощущением надвигающейся катастрофы и одновременно пронизана бунтарским, прометеистским духом и поэзия Тадеуша Мицинского («Во мраке звезд», 1902), также тяготеющего к экспрессионистской форме отражения действитель-

inslav

ности. Идеал антидекадентской личности, гордой, творческой, свободной, утверждает в своем первом поэтическом сборнике «Сны о могуществе» (1901) Леопольд Стафф. Начатый еще в начале 900-х годов процесс сближения с действительностью был продолжен в 10-е годы.

Картина поэзии 10-х годов неоднозначна. Как и в первые десятилетия «Молодая Польша» объединяет различные сложные, порой, казалось бы, противоречивые художественные тенденции. Одновременно с продолжением символистско-импрессионистских традиций заметно и усиление критических настроений. Оппозицией символистско-импрессионистской лирики стало зарождающееся в ее недрах сатирическое направление (Т. Бой, А. Новачинский, Я. Леманский). В отличие от сатирической линии, негативной реакции на кризис польского символизма, — экспрессионистские тенденции, появляющиеся еще в 900-е годы («Гимны» Каспровича, поэзия Мицинского), выступают в соединении с символистскими. Экспрессионистское направление представляют М. Гроссек-Корицкая, Л. Эминович и наиболее оригинальный из этой плеяды Б. Лесьмян.

Новыми и, пожалуй, наиболее доминирующими в поэтических исканиях 10-х годов становятся классицистские тенденции. Стремясь противопоставить пессимизму предшественников оптимистическую доктрину, приверженцы неоклассицизма, группирующиеся вокруг журнала «Музейон», обращаются к классицистской традиции, к ее гармоническим истокам. Усиливается в это время и тяготение поэтов к повседневности, заметное в творчестве А. Щенсного, С. Милашевского. Знаменательно появление именно в 1910 г. поэмы «Пан Бальцер в Бразилии»— венца реалистического творчества поэтессы старшего поколения М. Конопницкой. Существует и продолжает развиваться поэзия, рожденная на волне революционного подъема, тесно связанная с социалистическим движением (М. М. Марковская, Э. Милевский, Р. Минкевич и др.).

Все эти новые тенденции в поэзии до конца еще не выкристаллизовались, находились в поисковой стадии, порой взаимно скрещиваясь, переплетаясь друг с другом. Одна из наиболее крупных поэтических фигур этих лет— Леопольд Стафф. К десятым годам относится создание его сборников «Цветущая ветвь» (1908), «Улыбки мгновений» (1910), «Под сенью меча» (1911). В его творче-

inslav

стве наиболее ярко отражаются художественные искания польской поэзии последнего десятилетия «Молодой Польши».

Как большинство современников, Стафф, с одной стороны, продолжает в десятые годы символистско-импрессионистскую линию поэзии предшествующего периода, в том числе и своей собственной ранней поэзии. Одновременно его лирика свидетельствует о возрождении классицистских традиций: по существу поэт—наиболее последовательный их выразитель. Но в сборнике «Под сенью меча» романтическая настроенность берет верх над классицистской. Одновременно очень выразительно в нем и тяготение к повседневности.

Цель настоящей статьи дать не всесторонний анализ стаффовского поэтического творчества десятых годов, а выявить лишь те особенности, которые явились истоком дальнейшего его расцвета в межвоенный период, когда Стафф бесспорно тяготеет к *реалистической* традиции, развивая и обогащая последнюю на основе новых поэтических достижений XX в.

При всей немонолитности, противоречивости поэзии десятых годов, в ней заметна одна существенная черта: она развивается в противовес символистско-импрессионистской лирике предшественников в направлении сближения с жизнью, с действительностью. Это сближение принимало различные формы. Заметно тяготение к миру объективному, вещному, материальному. Совершается, говоря словами С. Городецкого, своеобразная «реабилитация» мира внешнего, «с метафизических высот поэты спускаются на землю» [1].

Происходят изменения в философской сфере поэзии. Если в поэзии польских символистов господствует некое вечное бытие, тема соединения индивидуальной души с абсолютом, мотивы неопределенной метафизической тоски по бесконечности, чему-то «неизведанному, мистическому и таинственному», акцентируется неуловимо промелькнувшее мгновение глубокого познания, то в поэзии десятых годов, «вечное», наоборот, отступает на задний план (лирика В. Костельского, тяготеющего к класси-

---

[1] *С. Городецкий.* Некоторые течения в современной русской поэзии. — «Аполлон», 1913, № 1.

inslav

цистской традиции, привязанность к земному с еще большей поэтической силой выразит позднее Лесьмян).

В противовес камерности, замкнутости в метафизической эмоциональной стихии символистско-импрессионистской лирики, эта поэзия отличается большим богатством реалий материального мира. В связи с этим шире оказывается тематический и жанровый диапазон (появление жанра сатиры, пародии).

Изменяется характер лирического героя, круг его симпатий. Углубленного в свои внутренние переживания поэта сменяет образ лирического героя, сострадающего человеческим несчастьям. Эта трансформация очень заметна, если сопоставить, например, циклы Каспровича 1894—1898 гг. с его «Гимнами» и позднее с «Книгой бедняков» (1916).

Если в предшествующие десятилетия проза насыщается лиризмом, теперь происходит как бы обратный процесс. В поисках новых, более свежих, приближенных к реальной действительности средств выразительности поэзия обращается к прозе.

Сближение с действительностью сказывается не только в расширении тематической, жанровой и соответственно образной и эмоциональной сферы, но и в общем стремлении к простоте, к ясности (творчество Каспровича), в большей искренности.

Сближение с действительностью отразилось в характере пейзажа, психологической сфере поэзии и тяготении к повседневности. В поэзии десятых годов усиливается «функция наблюдения над природой. Природой—не традиционной и играющей вспомогательную роль, как у младопольских символистов. Поэты данного периода наблюдают природу жадно, ради нее самое, наслаждаясь вновь открытыми деталями» [2].

«Наскучило мне воззренческое трактование вещей, которые в нашей поэзии давно перестали быть самими собой. Цветок—это не цветок, а, допустим, тоска автора по любимой. Дуб—не дуб, а, скажем, порыв сверхчеловека к солнцу и т. д. Вместо мира—мировоззрение»,—признавался в 1912 г. Болеслав Лесьмян[3],—поэт, с чьим при-

---

[2] *M. Podraza-Kwiatkowska.* Leśmianowy «czyn».— «Ruch Literacki», 1964, № 5—6 (26—27), S. 264.

[3] *B. Leśmian.* Utwory rozproszone. Listy. W., 1962, s. 314.

inslav

ходом в польскую поэзию связан совершенно особый поэтический мир природы.

Обретая интеллектуальный смысл, становясь источником познания, природа в поэзии Лесьмяна вместе с тем сохраняет и свое живое существо, в ней самой открывается неисчислимое богатство оттенков. Связанные с символизмом — тяготением к символу, таинственностью, иллюзорностью — метафизическим ощущением, образы лесьмяновской природы уже в первом сборнике («Сад на перепутье», 1912) поражают остротой предметов и красок. Не случайно лесьмяновский метод наблюдения природы был однажды определен М. Яструном как «реалистический».

Стафф в десятые годы еще очень далек от той очарованности, захваченности природой, которая свойственна его циклам 30-х годов с их доминантой объективного мира над субъективным. Со свойственной ему чуткостью восприятий и оценок Лесьмян в рецензии на сборник «Под сенью меча» заметил устремленность Стаффа ко всему живому, реальному, земному и его бессилие выйти за пределы своего идеально-эстетизированного, созданного в мечтах мира. «Вместо живого мира поэт вынужден ограничиться мировоззрением» [4].

Видя несовершенство общественных отношений, социальные контрасты окружающей его действительности, Стафф искал гармонии в искусстве и природе. Правда, и здесь контрасты преследовали его, не случайно стаффовские посвящения искусству исполнены драматизма. В его лирике этих лет, одним из главных признаков которой является восприятие мира и человеческой личности в гармонии противоречий, природа становится непосредственным источником, носителем, поэтическим образом этой «вечной» гармонии. Обращение к классицистской традиции было вызовом младопольскому пессимизму. Мир оказывался более многогранным, в нем открывались не только темные, но и светлые стороны. Однако противопоставляя своим предшественникам иное ви́дение мира, поэт абсолютизирует гармонию:

Гармонически меняясь разных оттенков зелени гаммой
В заходящего солнца глубоком созвучьи,

---

[4] *B. Leśmian.* Na drogach prostoty.— «Szkice literackie». W., 1959 s. 333.

inslav

Безмятежна земля в золотой ясности покоя,
Обрамленная в сонную раму умиротворенных небес.
В изломах скал, в холма волнистом разрезе,
Где серебристо-фиолетовым пятном блеск угасает,
Кажется, не тень спит холодная, а само счастье...

«Печаль счастья», 1

Лесьмяна мир природы влечет своей изменчивостью, цвет подчиняется этому всеобщему движению, и его богатое воображение рисует фантастические картины превращений — Стаффа в большей степени притягивает именно цветовая гамма, с чем связана картинная статичность его пейзажей. В одном лишь стихотворении «Печаль счастья» (1) поэт использует оттенки зеленого, золотистого, серебристо-фиолетового и белого цвета.

Стафф-художник еще в ранней поэзии тяготеет к зрительному, цветовому образу. Однако в его символистско-импрессионистской лирике пейзаж выступает в однотонной, мглистой, серо-белой цветовой тональности, растворяясь в эмоциональной стихии. В десятые же годы вместо образа — эмоции, слова — эмоции в стаффовской поэзии первенствующую роль играет изобразительное начало—пластичность, «ограненность», цвет,—едва ли не главная черта творческого почерка поэта и одновременно свидетельство его тяготения к классицистской, парнасской традиции.

Приведенный выше фрагмент представляет собой опоэтизированный образ гармонического ви́дения мира, хотя определенность цвета, а главное, не субъективное переживание, а объективный характер описания создают иллюзию реальности.

Условен мир стаффовских пейзажей-идиллий, где природа выступает как символ его идей, как отражение однозначно светлого восприятия мира. И колористическая гамма, хотя и измененная в сравнении с ранней лирикой, выдержанная, в основном, в солнечно-голубых тонах, и эмоциональная атмосфера светлости несет характер заданности. И она все равно, хотя и по-другому, однотонная и поэтому—неживая. Пейзаж лишен пространственных, географических границ, хотя и ощущается в нем отблеск итальянского солнца [5].

---

[5] Да и образ Италии здесь особый. В нем нашел свое отражение

inslav

Итак, пейзаж — как отражение, поэтизация мечты о гармонии. И все же поэт делает в 10-е годы шаг к природе как части мира реального. Справедливо ощутил и акцентировал Лесьмян одновременно с бессилием выйти за пределы идеального мира стремление автора «Под сенью меча» к «простоте, тишине... и солнцу—не в переносном и идейном смысле, а к действительному его блеску и теплу» [6].

В сонете «Соломинки» (из цикла «Танцы листьев», сб. «Под сенью меча») поэтизируется соединение природы и душевного состояния человека. Стихотворение продолжает один из лучших стаффовских классицистских циклов «Радость и печаль счастья и мгновенья» (сб. «Цветущая ветвь»), представляя вариацию горацианского мотива об изменчивости природы и человеческих чувств. Однако раздумья поэта, придающие рефлективную окраску циклу, сменяет в «Соломинках» глубина человеческого переживания. С прошлым—его образ раскрывается в начальных строках—контрастирует настоящее. Прошлое оживает в воспоминаниях о весеннем парке, купавшемся «в лучах под солнца светлой сенью, топя густую сладость в вечернем аметисте» (перевод Н. Астафьевой). Настоящее ассоциируется с осенним парком,—куда возвращаются, по-видимому, после долгой разлуки двое любящих,—он и она, — с обнаженными деревьями, сухими, шуршащими под ногами листьями, свистом ветра, с ощущением горечи утраченной любви, сожаления и печали. Ренессансная солнечность и теплота красок весеннего пейзажа, свойственная Стаффу в этот классицистский период, сменяется в осеннем их утратой. В отличие от импрессий ранней стаффовской лирики настроения, переживания как бы обретают «реальность», глубину благодаря введению зрительных образов природы. Перед взором читателя возникает картина:

... Дорогой воз проехал, везя с полей солому,
Проехал, открывая простор пустых полей,
И только на деревьях, что за него цеплялись,

популярный у художников XVIII — XIX вв. миф Италии — Аркадии.— См.: *K. Przybylski.* Et in Arcadia ego. W., 1966, s. 133—138. *J. Maciejewska.* Italia L. Staffa.— «Przegląd Humanistyczny», 1970, N 5 (80), s. 41—42.

[6] *B. Leśmian.* Na drogach prostoty.— «Szkice literackie», s. 326.

inslav

Повисшие на ветках соломинки остались,
Как умершего солнца последний сноп лучей.

Перевод Н. Астафьевой

Внимание привлекает образ заключительной строки, по своей значимости центральный, зрительно передающий блеск трепетных сухих соломинок — знак безвозвратно ушедшей любви и одновременно эмоционального ощущения угасшего солнечного тепла. В сонете применен известный классической поэзии прием кольца: не версификационного, а образного (образ лучей,—в которых купался парк, «под солнца светлой сенью»,—начальных строк и «умершего солнца последний сноп лучей», о котором напоминают сухие соломинки в концовке). Большую роль играет деталь. В стихотворении «Соломинки» есть даже уточнение (исчезнувшее в переводе) — «*несколько* трепетных, сухих соломинок, повисших на ветвях деревьев».

Анализируя стихотворение «Мотив» (сб. «Птицам небесным», 1905), Мачеевская обратила внимание на появившийся впервые, не свойственный символистско-импрессионистской лирике объективный характер описания[7]. Он составляет одну из черт стаффовского классицистского пейзажа, но его подавляет однотонная цветовая и эмоциональная атмосфера светлости, природа выступает вне места и времени.

В отличие от «вечных» пейзажей стаффовских идиллий в стихотворении «Капри» (сб. «Под сенью меча») определенно очерчены географические границы. Стихотворение начинается с точного пространственного изображения, достаточно прозаического по своей интонации:

На море горный остров: миниатюра Татр,
Только Морское око не в центре, а вокруг
И вместо елей торсами виноградников играет ветер...

Стаффовские образы, утрачивая зыбкость и одновременно сохраняя свойственную им изобразительность, колористичность, обретают материальность, предметность. Четче и определеннее становятся их очертания и формы. Все в «Капри» осязаемо и конкретно (обращают на себя внимание и «реалии» повседневного мира, подчеркнуто

---

[7] *J. Maciejewska.* L. Staff. Lwowski okres twórczości. W., 1965. s. 228.

inslav

мною.—*Н. Б.*): «пиния, *словно зонт,* раскрывающая свою вершину, дроки, *как золотые подушки,* сверкающие среди травы, кактусы, к своему стыду *похожие на зеленые блины,* между седыми скрывающимися агавами», цепь домов, *искрящаяся словно куски сахара* и, наконец, сам остров, «заключенный *под колпак небес,* лежащий на море, *как на ровном, синем блюде».*

Знаменательно, с точки зрения интересующей нас проблемы, и обрамление стихотворения (его начальные заключительные строки): параллель с родиной поэта — Татрами. Сохранилось письмо Стаффа, в котором он писал с Капри: «Здесь есть горы... и мне всегда кажется, что гористый каприйский остров—это Татры, с той только разницей, что Морское око, которое расположено в центре Татр, здесь находится вокруг... А когда вечером спускаются сумерки и на землю сходит тишина, тотчас в траве начинает играть сверчок, тот же самый, что играет в польской ржи—и поэтому вечерние минуты самые приятные, так как это одновременно и Италия, и «кусочек Отчизны», чьим скромным, но красноречивым представителем является вышеупомянутый сверчок...»[8]. Мысли и образы письма обрели поэтическое дыхание в стихотворении, сохранив подлинную реальность увиденного. Даже образ сверчка перенесен сюда. Концовка «Капри» с его светлогрустным воспоминанием о родине, — «и чудно, когда... ласточки щебечут в тихой лазури неба, совсем как над сонной равниной наших лугов, а в траве сверчок играет точно так же, как в польской ржи»—невольно заставляет обратиться к пейзажным циклам 30-х годов с их привязанностью к польскому пейзажу, чья колористическая и эмоциональная атмосфера свидетельствует о реалистическом почерке поэта.

В десятые годы в связи с общим направлением к сближению с действительностью, смещением акцента с мира внутреннего на мир внешний, материальный заметны изменения и в эмоциональной сфере поэзии, которая утрачивает узко камерный характер, изменения, как уже отмечалось выше, характера лирического «я».

Начиная со сборника «Птицам небесным» на первый план выдвигаются переживания совершенно конкретного индивидуума. Правда, в классицистских сборниках

---

[8] *L. Staff.* W kręgu literackich przyjaźni. Listy. W., 1966, s. 417.

inslav

«Цветущая ветвь» и «Улыбки мгновений» раздумья подавляют чувства. Но в сборнике «Под сенью меча», менее однозначном, процесс индивидуализации продолжается. Гамма человеческих чувств становится богаче. Наследуя в плане психологизма лучшее, что создала символистско-импрессионистская лирика, польская поэзия в лице Стаффа возрождает на новой основе поэтические достижения лирики XIX в., реалистические принципы в передаче душевных состояний. Тяготея к интеллектуализации поэзии, сдержанности лирического «я», Стафф одновременно ищет новых поэтических средств для углубления психологизма, стремясь к большей простоте и ясности в выражении чувств.

В стихотворении «Осень» (сб. «Под сенью меча») настроение очень важно, но различие между ним и импрессиями ранней стаффовской лирики огромно. Это различие особенно подчеркивает помещенная почти рядом миниатюра «Меланхолия», связанная с ранней стаффовской лирикой приемом недосказанности и конструкцией недописанного рисунка. В «Осени» нет нагнетания импрессий, напротив, стихотворение очень сдержанно в эмоциональном отношении. Глубокая печаль, вызванная умиранием природы, выражена не непосредственно. Поэт, напротив, хочет скрыть ее, остаться наедине со своим чувством, но печаль ощутима за строками об осенней природе. «Уже не встретим заплутавшего мотылька или стога позднего сена...» (вновь, как в «Соломинках» и «Капри», заметно стремление поэта к детали). При этом фразы очень четки, просты, безыскусственны, почти прозаичны. Нет инверсий, поэтическая строка почти всегда представляет собой законченный речевой период.

В создании настроения участвует музыка, но не в качестве особого строя, как в ранних стихах, навеянных Верленом,—а как образ, несущий в себе ощущение человеческого тепла, противостоящий осенней непогоде. Стихотворение очень искреннее и человечное. Эта человечность—в мягком обращении к кому-то дорогому, женщине или просто читателю, который становится для поэта очень близким. Ведется как бы задушевный разговор:

Сегодня день пасмурный с самого утра.
... Холодно, вот-вот дождь начнет падать.
Не будем выходить из дома, даль окутана мглою.
... Разожжем ясный огонь в камине,

inslav

А ты тихо сядешь у пианино
И, щуря глаза, заиграешь «Весну» Грига.

Появление второго лица диалога знаменательно для поэзии десятых годов, стремящейся выйти из замкнутого круга внутренних переживаний.

Совершенно иная эмоциональная атмосфера открывается в стихотворении «Март» (из этого же сборника). В «Марте» поэт передал естественность человеческих чувств, внезапно пробужденное всеобщее упоение от ощущения, возвращаясь к определению Лесьмяна, «действительного солнечного блеска и тепла». Даже не блеска, а именно тепла: «Мы идем по солнечной правой стороне улицы, ощущая за своей спиной солнечное тепло».

В «Марте» все свидетельствует о появлении новых свойств стаффовской поэзии: и «собирательный» герой, городской житель, и непосредственность чувств от первого соприкосновения с весенней, мартовской, природой, и фон—приметы города—улица, тротуары, с их конкретностью («правая» сторона улицы). Наконец, стихотворение построено на совершенно определенном, четком параллелизме: состояния природы и человека. Весенний пейзаж рисуется без поэтических эффектов, очень экономными средствами:

Дождались марта мы. Домой идем из парка.
На солнце тает снег и с голых сучьев льет.
Хоть нет еще листвы и пруд закован в лед,
Но зелень первых трав уже сверкает ярко...

Перевод Н. Зиминой

К сожалению, в переводе исчезла поэтичность стихотворения, заключенная в неярких образах весенней природы: «голых деревьев», «зеленого, тонкого льда, который еще держится на пруду» (единственный цветовой образ стихотворения), «первой, выглянувшей из-под растаявшего снега травы»; в ощущении свежей, мокрой земли в концовке: «Мы идем в город по плитам уже сухих тротуаров с комками рыхлой земли на подметках башмаков».

И по своей строфике стихотворение далеко не только от стаффовской ранней символистско-импрессионистской лирики с усложненной эпитетами и инверсией строфикой, но и от классицистской с ее эффектными формами октав,

inslav

терцин, сонетов. В оригинале описание мартовского пейзажа построено на очень коротких, прозаических по своей конструкции фразах: «Март. Мы возвращаемся из парка. Наконец прошла зима...».

Еще одна выразительная черта сближения поэзии десятых годов с действительностью—усиление внимания к повседневности. Останавливаясь на тяготении писателей этого периода, в частности Жеромского, к «реалистической, психологически правдоподобной прозе» и переходя затем к характеристике поэзии, К. Выка замечает: «Растущее внимание к повседневной жизни и ее вопросам начало проникать и в поэзию» [9].

Среди представителей этого направления в поэзии Выка называет прежде всего Л. Стаффа, имея в виду дальнейший процесс развития его творчества в сторону повседневности, а именно сборник «Полевые тропинки» (1919), часть стихотворений которого создавалась ранее, в десятые годы. «Из двух наиболее выдающихся поэтов завершающего этапа «Молодой Польши» его выразителем не будет Б. Лесьмян. После классицистских томиков «Цветущая ветвь» (1908) и «Улыбки мгновений» (1910) станет им Леопольд Стафф»[10].

Кроме Т. Боя-Желенского и А. Щенсного, названных Выкой вместе со Стаффом, следовало бы выделить и С. Милашевского, автора сборника «Внутренний жест» (1911), которого Прокоп относит к поэтам классицистского круга, что достаточно спорно.

Тяготение к повседневности в поэзии десятых годов определенно, однако ее отражение различно. Тадеуш Бой-Желенский, автор знаменитых «Словечек» (1913), пародирует тогдашние нравы аристократическо-мещанского Кракова, издеваясь не только над мещанином-буржуа, но и над поэтом-модернистом. Расширяя жанровые границы поэзии, пародии Боя с их выразительной поэтикой «заземленности» вносили свежий колорит в ее былую, в значительной степени искусственную, образную и эмоциональную атмосферу.

Иной круг интересов у Станислава Милашевского. Его притягивают «завсегдатаи городских улочек», герой социальных низов. Сквозь причудливо-фантастическую

[9] *K. Wyka.* Charakterystyka Młodej Polski.— «Literatura okresu Młodej Polski», t. I. W., 1968, s. 59.
[10] Ibidem.

inslav

призму его многозначной, словно боящейся гармонии, контрастной поэзии проступает обостренная чуткость к человеческому горю, несправедливости и нищете. У Милашевского повседневное не только оказывается на одной плоскости с возвышенным, они взаимно проникают, возвышая или огрубляя друг друга, поэтизмы переплетаются с прозаизмами. Его стихи ироничны, чего не знала поэзия предшественников.

Иное содержание несут образы повседневности у Александра Щенсного. Взгляд поэта останавливается на «крохотных садиках, грязных, запущенных улицах, заброшенных домах, стеклах, золотящихся от солнца». Поэт любит писать «о старых головках гвоздей», «об узкой улочке, задохнувшейся от полуденного зноя». Щенсному свойственна «глубокая и простая сердечность взгляда на мир» [11].

Стремление открыть в неожиданных, казалось бы, и далеких от поэзии предметах нечто чарующее было чуждо символистско-импрессионистской поэзии.

Подобное опоэтизированное отражение повседневности и в поэзии Стаффа. Его тяготение к повседневности ощутимо у самых истоков творчества. Мачеевская останавливается на стихотворении «Жизнь без событий», обращая внимание на отличную от символистско-импрессионистской поэзии тематику с ее вниманием к повседневным вещам, на иной, в связи с этим, характер лирического «я», на тон признания, наконец, на неимпрессионистскую конструкцию стиха: вместо зыбких, сквозных контуров, излишества эпитетов—строгое, экономное, почти прозаическое описание [12].

Однако и в поэзии Стаффа, пребывающей в символистско-импрессионистском кругу, заметно тяготение к миру земному, будничному. В стихотворении «Это было давно...» с его младопольской антитезой героического прошлого и «немощного» настоящего, составляющей центральный план, внимание поэта притягивают вещи, как будто бы менее значительные, мир будничной жизни, комнаты со светлым очагом, старым, выцветшим креслом, домашним теплом, вызывающим ощущение внутрен-

---

[11] *B. Leśmian.* Aleksander Szczęsny: «To, co się stało».— «Szkice literackie», s. 336.

[12] *J. Maciejewska.* Leopold Staff. Lwowski okres twórczości, c. 225—227.

inslav

него спокойствия, которое передается повествовательно-мягкой интонацией 13-сложника. Выразительно проста композиция стихотворения, вся его образная система.

Играя подчиненную роль в символистско-импрессионистской ранней стаффовской поэзии, повседневность отразилась и в сборнике «Птицам небесным» (1905), в стихотворениях «Детство» с его поэтизацией будничных мелочей и «Открыватель золотых миров».

Другая форма ее выражения—симпатия к «маленькому» человеку, становящемуся, как справедливо заметила Мачеевская, собеседником Стаффа[13]. В цикле «Пыль с одежд пилигрима» (сб. «Птицам небесным») поэт впервые склоняется перед тружениками полей—своими «братьями».

В сборнике «Под сенью меча» эта линия продолжается. Появляется самостоятельный цикл «Маленькие люди», где из собеседника «маленький» человек превращается если не в героя,—главным героем по-прежнему остается лирическое «я», поэт, восприятие которого доминирует,—то, во всяком случае, в главного объекта. Это свойственно в эти же годы и Каспровичу, и Щенсному, и брату Стаффа Людвику Марии Стаффу, и Лесьмяну, хотя у Лесьмяна «маленький» человек предстает в совершенно иной, драматичной, деформированной действительности. Эта ориентация на «маленького» героя будет далее развита Ю. Тувимом.

Введение в орбиту поэзии десятых годов человека из повседневного мира расширяло ее тематическую сферу. Былой сельский колорит уступал место городскому, хотя атмосфера города и выглядела несколько условной. Однако при несомненной демократичности у всех названных выше поэтов оставалась дистанция по отношению к новому герою. В обращении Стаффа к маленьким людям («Символ»), бедной девушке («Душа»), мальчику («Карман») заметен тон сентиментальности. Вся стилизованная атмосфера цикла и прежде всего налет архаики в его языке связывает поэта, как справедливо замечает Мачеевская, с символистско-импрессионистской традицией[14].

---

[13] *J. Maciejewska.* Leopold Staff. Zwowski okres twórczości, s. 229.
[14] Ibid., s. 231.

inslav

Итак, в отличие от своих предшественников Стафф, как Милашевский, Щенсный, уравновешивает мир—«высокий» и «низменный», будничный, поднимая последний до первого. Это, безусловно, одно из проявлений сближения с действительностью, с окружающим объективным, реальным миром. Однако ни Стафф, ни другие поэты этого времени оказались не в силах выйти из идеалистического круга. Линия эта будет продолжена в стихах, составивших позднее томик «Полевых тропинок» (1919), где в поэтизации повседневности, как тонко заметил Выка, появится новая грань: поэт *«с коварной улыбкой и поклоном* (подчеркнуто мною.—*Н. Б.*) в сторону повседневности разобьет высокую и в общем торжественную форму сонета» [15]. А еще позднее, уже в 30-е годы Стафф сделает повседневность властительницей своей поэзии и уже, наоборот, с помощью образов повседневного мира будет поэтизировать то, что прежде принадлежало возвышенному.

Давая общую оценку стаффовской поэзии 1907—14 гг., Р. Пшибыльский выделяет в ней три линии: символистско-импрессионистскую, классицистскую и третью, определяемую им своеобразно, как «жестокий реализм»[16]. Эту третью линию развивает заключительный сборник периода «Радуга слез и крови» (1918). Преддверием к нему послужил цикл «Молитва», опубликованный в мартовском номере «Критики», 1905 г. (позднее включенный в сб. «Птицам небесным»), вызванный к жизни нарастающими революционными событиями. Стихи поражают социальной остротой, пристальным вниманием к реалиям той грубой повседневности—«проклятых улочек», которые Стафф имел возможность наблюдать в промышленных центрах Галиции и которым до сих пор не было места в его лирике [17].

Продолжает «Молитву» цикл «Caritas», особенно поэтическая новелла «Криста». Ее появление в сборнике «Цветущая ветвь», целиком выдержанном в классицистской традиции, в духе парнасской поэтизации пре-

---

[15] *K. Wyka.* Charakterystyka okrestu Młodej Polski. Ibid., s. 59.
[16] *K. Przybylski.* «Odrodzenie klasyczne» w liryce polskiej w latach 1907—1914. Bib-ka IBL, rękopis, s. 5.
[17] Подробный анализ цикла дает в своей книге Мачеевская.— *J. Maciejewska.* Leopold Staff. Lwowski okres twórczości, s. 234, 235.

inslav

красного, где нет места повседневности, кажется удивительным. Содержание новеллы составляет история отверженной буржуазным обществом, лишенной рассудка женщины, матери незаконнорожденного ребенка. Стафф резок и откровенен в своей позиции,—в негативном отношении к нравственным идеалам буржуазного общества, церковным догматам и даже богу. На фоне поэтизаций «Цветущей ветви» «Криста» выделяется огрубленностью образов, подобных тем, которые поэт использовал в цикле «Молитва» («лохмотья отдают гнилой плесенью», «голод дерет внутренности, как сталь»), ироничностью, являясь лишним подтверждением, что Стафф не питал иллюзий относительно гармонии в реальной действительности. Лишь образная архаика и рефрен стихотворения—«Зацвели чистые лилии и роза любви»—несколько приглушают его критическую остроту.

В сборнике «Радуга слез и крови» социальная заостренность выступает крупным планом. Написанный как непосредственный отклик на конкретные, исторические события, сборник был издан в Харькове, уже после установления Советской власти. Эта лирика открытого общественно-гражданского звучания. «Дневником впечатлений 1914—1917 гг.» назвал ее сам поэт. Острота критицизма—протест против войны, откровенное обличение буржуазной цивилизации, принцип детали, образного обобщения, соединенного с приемом гиперболизации, эмоциональная полифония (интонация гнева, горечи, тоски, иронии) свидетельствуют о реалистическом почерке поэта.

Таким образом, сближение Стаффа с действительностью идет в направлении, во-первых, изменения функции пейзажа, обретающего связь с живой природой, и, во-вторых, большей естественности чувств при одновременном обогащении сферы эмоциональных переживаний; и, наконец, в-третьих, по линии расширения тематических границ за счет введения новой проблематики повседневности, хотя и отраженной преимущественно сквозь призму поэтизации нового героя, «маленького» человека, и «правды жизни» в социальных циклах. Знаменательно в этой связи появление самих социальных циклов—предвестников выхода поэта из идеально-эстетизированного мира в реальную действительность, что явится определяющей чертой стаффовской поэзии в 30-е годы.

inslav

Стафф идет дальше требований неоклассицистов в направлении упрощенности, коммуникативной значимости языка. Одновременно с обогащением поэзии реалиями материального мира заметно ее насыщение конкретностью, тяготением к точности пространственного изображения, к экономному использованию цвета, приближающему ее колористическую гамму к реалистической лирике. Воспринимая от романтиков и символистов тяготение к метафоре, Стафф, как и другие поэты десятых годов, открывает в ней новые возможности, вводя метафорику повседневности. Разрывая связь с эмоциональной стихией символистско-импрессионистской поэзии, поэт стремится освободиться от утомляющего излишества инверсий, эпитетов, охотнее обращается к сравнению. Строфика стаффовских стихов становится более приближенной к прозаической речи (поэтические строки тяготеют к законченным речевым периодам).

Поэзия Стаффа, как и вся поэзия десятых годов, утрачивая узко камерный характер, возрождала тон признания, доверия к читателю-собеседнику.

Итак, продолжая символистско-импрессионистскую линию предшественников, поэзия этих лет одновременно совершала первые шаги на пути сближения с реальной действительностью, расширяя границы поэтического творчества, делая его более многогранным, менее условным, являясь тем самым переходным звеном к лирике межвоенного двадцатилетия с ее выразительными реалистическими тенденциями. И в этом большая заслуга принадлежит прежде всего Л. Стаффу.

inslav

О. Р. Лапатухина

К ВОПРОСУ О НАТУРАЛИЗМЕ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НАТУРАЛИЗМ И РЕЙМОНТ)

Характер польской литературы конца XIX—начала XX в., так называемой литературы «Молодой Польши», определяется сосуществованием разнообразнейших художественных тенденций: реализма и натурализма, экспрессионизма и импрессионизма, символизма и неоромантизма.

«Мы живем во время столь большого разнообразия течений, что ни одно из них не может считаться господствующим» [1],— писал об этой эпохе ее современник, поэт и переводчик А. Ланге.

Обилие литературных тенденций умножалось, преломляясь в ярких писательских индивидуальностях. Станислав Пшибышевский, автор нашумевшего модернистского манифеста «Confiteor» в книге «Мои современники» провозглашал: «Меня объявили предводителем «Молодой Польши», которая никогда не существовала, т. к. каждый великий представитель молодого поколения был сам для себя миром: Мириам и Каспрович, Ланге и Жеромский, Реймонт и Тетмайер. Их друг с другом ничего не связывало...»[2]. Это заявление, сделанное со свойственной автору «Homo sapiens» категоричностью, лишь отчасти отражало реальную ситуацию в литературе 90—900-х годов. Это было действительно сложное время: менялся облик реалистической прозы, возникали новые направления, ни одно из которых поначалу не проявилось в завершенном виде. Литература «Молодой Польши» не сводилась к единой и единственной философско-

[1] Цит. по: *H. Markiewicz.* Młoda Polska i «izmy».— Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. I. Młoda Polska. W., 1965, s. 7.
[2] *S. Przybyszewski.* Moi współcześni. Od redakcji. W., 1930.

inslav

эстетической позиции, но факт многообразия позиций не был свидетельством отсутствия системы. Смежные, переходные, не поддающиеся однозначной дефиниции явления были закономерными для литературы рубежа веков. Поэтому понятно, что определение ее ведущей тенденции не простая задача.

Существуют различные решения этой принципиальной задачи, принципиальной потому, что она включает в себя проблемы первостепенной важности: такие, как направление развития литературы, взаимосвязь традиций и новаторства, отношения между творческими методами и течениями.

Польские исследователи прозы рубежа веков порой абсолютизировали ее отличие от предшествующей литературы, оставляли в тени общность проблематики, преемственность художественных традиций. Приверженцы той точки зрения, что в это время происходит отход от реализма, в русле которого развивалась проза 60—80-х годов, в сторону модернизма, что именно с последним связаны все новые положительные качества литературы этого периода, не замечали внутренней динамики реалистического метода, его способности выдвигать новые идейные и стилевые концепции, усваивать некоторые завоевания нереалистических течений. Так возникала мысль об упадке, разложении реализма в эту эпоху.

Некоторые исследователи, старавшиеся не нарушать связь времен, живой считали лишь романтическую традицию. Их позиция отражена в названии «неоромантизм», принятом в некоторых работах для общего обозначения литературы этого периода.

В польском литературоведении довольно долго была популярна мысль о ведущей роли натурализма в творчестве прозаиков рубежа веков. Но в последнее время исследователи проявляют большую осторожность в этом вопросе и, выявляя связи литературы «Молодой Польши» с предшествующей и последующей литературой, утверждают тем самым непрерывность процесса развития реалистической прозы. Однако эта проблема еще далеко не исчерпана и заключает в себе много интересных и сложных аспектов.

В данной статье предпринята попытка проанализировать исключительно сложное в польской прозе рубежа веков соотношение реализма и натурализма.

inslav

Одна из причин непрекращающихся дискуссий о натурализме—неустойчивость его эстетики и расхождения ее с художественной практикой. Внутренне противоречива уже сама доктрина Золя. Литературоведами не раз отмечался ее плюралистический характер. «Натурализм сам виноват в том методологическом хаосе, который вокруг него создался»,—отмечала эту его черту польская исследовательница Д. Кныш-Рудзская [3]. Основное противоречие доктрины, на которое нанизывается целый ряд других, более частных,—требование безотносительного объективизма наряду с открывающим путь субъективизму принципом «отображения куска жизни сквозь призму темперамента художника».

Недоразумения с натурализмом возникают потому, что противоречива сама его природа, предполагающая выход как в реализм, так и в нереализм. Не случайно в дебатах о нем сталкиваются сторонники двух позиций: те кто считает его продолжением реалистического направления в развитии мировой литературы (в таком случае говорят о натурализме как одной из стадий развития реализма, как о фракции в нем), и те, кто считает натурализм началом разложения этого направления, началом модернистских, нереалистических течений. На наш взгляд, натурализм не тождествен реализму, но и не всегда антагонистичен по отношению к нему. Это не означает его релятивистской оценки. Важно видеть, чтó сближает натурализм с реализмом и чтó их разделяет.

Общее для реализма и натурализма — убеждение в том, что искусство должно стремиться к объективному отражению живой реальной действительности. Оба они программно обращены к современности: «апологетом сегодняшнего дня» называет Золя французский исследователь Р. Робер [4].

Натурализм может сближаться с реализмом, потому что не избегает анализа значительных социальных процессов и явлений, не ограничивается личной проблематикой, находится в оппозиции к буржуазной действительности. Золя не раз употреблял термины «реализм» и

---

[3] *D. Knysz-Rudzka.* Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu «Przedmieście». W., 1972, s. 42.

[4] *G. Robert.* Emil Zola. Ogólne zasady i cechy jego twórczości. W., 1968.

inslav

«натурализм» как взаимозаменяемые. И дело здесь не только в нечеткости терминологии: Золя видел общие корни этих двух методов, когда писал как о близком его взглядам журнале «Реализм», пробивавшем дорогу новому течению «в гуще романтизма». Автор «Экспериментального романа» исходит в нем из формулировки реализма, данной редакторами этого журнала: «реализм сводится к точному, полному, правдивому воспроизведению социальной среды и времени, в которое живет писатель» [5].

В то же время «постнатуралистические» реалистические произведения, которые появились после широкого распространения мировоззрения и эстетики натурализма и впитали в себя их элементы, немало утрачивают по сравнению с классическим реализмом: в них не всегда сохраняется его основное качество—отражение действительности с активной и четко выраженной позиции.

Натурализм может и противостоять реализму, и тогда ему свойственна иная расстановка акцентов: смещение внимания с социальной на биологическую концепцию человека и абсолютизация последней, с идеи детерминированности на идею фатальной детерминированности, с мысли об ограничении свободы человека на ее полное отрицание.

Изображение борьбы противоположных социальных начал (она, кстати, может и не осознаваться писателем-реалистом) подменяется утверждением борьбы за существование «сильных» и «слабых» как главной движущей силы общественной жизни. А это ведет к десоциализации литературы, к представлению в ней реальных проблем в мистифицированном виде—к модернизму.

К. Выка, исследующий проблему выхода натурализма в модернизм на материале польской литературы, делает некоторые верные, на наш взгляд, обобщения[6]. Центральной линией связи натурализма с нереалистическими течениями польский ученый считает его пассивное, несмотря на свойственное ему обличение, отношение к действительности.

---

[5] *Э. Золя.* Собр. соч. в 26 т., т. 24, стр. 447.
[6] *K. Wyka.* Modernizm polski. Kr., 1959, s. 127—134.

inslav

Натурализм сближает с провозглашающим искусство высшей ценностью модернизмом и девиз независимости творчества, который понимался натуралистами как неподчинение таланта писателя какой бы то ни было общественной доктрине.

Возможность выхода натурализма в модернизм оставляет и внутренне противоречивое, как уже было сказано, основное положение эстетики Золя, подчеркивающее стремление натурализма представить объективный образ мира и не определяющее границ субъективной призмы художника. Поэтому натурализм может соприкасаться даже со столь далеким от него методом, как экспрессионизм,— несмотря на то, что экспрессионистический идеализм и иррационализм появляются как реакция на натуралистическое видение мира, а экспрессионистический подчеркнутый субъективизм, яркое выражение писательской индивидуальности в произведении противостоят натуралистическому стремлению к объективности, желанию скрыться за образами и сюжетом.

К. Выка в книге «Польский модернизм» прослеживает выход натурализма в импрессионизм и символизм. Излагая эту проблему схематически, упрощенно, отвлекаясь от конкретного исследования, связь между указанными методами можно представить следующим образом: натурализм отказывается от синтеза наблюдений во имя их расширения. Это ведет к примату субъективного, основанного на чувственном, а не рациональном познании. С импрессионизмом в литературу повсеместно проникает подменяющее объективную реальность настроение, а от него близок путь к символистской трактовке действительности.

Выход натурализма в модернизм относительно прозрачен во французской литературе: хрестоматийными стали примеры связи натурализма и импрессионизма в творчестве братьев Гонкур, натурализма и символизма в творчестве Гюисманса.

В Польше не было постепенной сменяемости натуралистического направления другими нереалистическими тенденциями.

Огромная сложность и противоречивость роли, которую сыграл натурализм в формировании литературы «Молодая Польша», отражается в творческой практике писателей рубежа веков. Насколько отчетливы и вместе

inslav

с тем неоднозначны выходы натурализма в реализм и модернизм в польской литературе, демонстрирует даже самый краткий экскурс в историю его развития в Польше.

Активное вторжение натурализма было связано с деятельностью журнала «Вендровец». Как литературный, он существовал с 1884 по 1887 г. Издавал и редактировал журнал А. Грушецкий. В состав редакции входили также А. Сыгетынский, А. Дыгасинский, С. Виткевич. В «Вендровце», ставшем трибуной сторонников натурализма, появились программные статьи А. Сыгетынского «Современный роман во Франции (1881—1883)», «Из литературы и искусства», а также основополагающая работа С. Виткевича—цикл статей «Искусство и критика у нас» (они построены на материале живописи, но повлияли и на развитие литературы).

Польские теоретики натурализма творчески подходили к доктрине Золя, принимая во внимание специфические общественные условия, создавшиеся в национально угнетенной стране. Они понимали, что золаизм, транспонированный на польскую почву без корректуры, не может быть плодотворным в литературе, выполняющей огромную патриотическую роль, в литературе—наследнице романтизма. Последнее следует особенно подчеркнуть, поскольку во Франции натурализм, как известно, программно объявлял себя противником романтического отношения к действительности. В Польше же романтизм, тесно связанный с борьбой за национальное освобождение, не отвергался натуралистами, принимался ими как важнейшая часть национальной литературы.

Сыгетынский, в частности, присоединяясь к требованию Золя строить произведения на тщательно изученном, научно достоверном материале, возражал против ограничения задачи художника только констатацией фактов, требовал поисков первопричин, обобщений [7].

---

[7] Об этом говорили и писатели, вступившие в литературу несколько позже. Широко известны, например, высказывания о натурализме С. Жеромского. Автор «Бездомных», всегда испытывавший на себе влияние натурализма, в 1888 г. писал в дневнике: «Будучи поляком, я не могу, однако, согласиться с определением Золя: «Искусство — это кусок жизни, наблюдаемый через призму темперамента». Польское искусство должно очертить для себя определенные границы в царстве натурализма. ⟨...⟩ поскольку мы поляки, нам

inslav

Сыгетынский, Виткевич, Котарбинский, понимая неуниверсальность французской модели натурализма, внося в него отдельные поправки, в целом принимали его непримиримое отношение к буржуазной действительности, разоблачение ее уродливых сторон.

Консервативно же настроенные общественные и литературные деятели С. Тарновский, Я. Гнатовский, Т. Еске-Хоинский, резко выступавшие против «Вендровца», отвергали натурализм, критикуя его именно за то, что, по мнению группы Сыгетынского, составляло в нем позитивное зерно.

Несколько особняком в спорах о натурализме стоял Г. Сенкевич, открывший своими статьями «Письма о Золя» дискуссию о новом течении. (Кстати, они датируются 1880 г., что свидетельствует о проникновении натурализма в Польшу еще до начала деятельности «Вендровца».) Автор исторических романов, созданных с целью «поддержания духа» нации, считал, что натурализм не соответствует потребностям развития польской литературы. Он писал: «Натурализм лишает литературу ее призвания быть солнечным лучом в жизни, лишает ее красоты...» И дальше: «Золя не может быть путеводной звездой ни для наших читателей, ни для наших писателей. Пессимизм—это разложение, а наш роман обязан связывать то, что разъединено, он призван объединять души» [8].

Чем же объясняется столь значительный резонанс идей натурализма в Польше? Почему он, рожденный во Франции, стал неотъемлемой частью польской литературы, превратился здесь в глубоко оригинальное явление?

Приход натурализма в польскую литературу был подготовлен рядом причин общественного и литературного характера. Его популярность была обусловлена распространением в 80—90-е годы материалистической философии, интенсивным развитием естественных наук, но преж-

---

нужно думать больше всего о себе, неусыпно наблюдать самих себя, писать в романах свою собственную историю, вгрызаясь в ее гранит. Наш роман должен быть голосом народа, обращенным к одиночкам с притупленным чувством патриотизма, а потому выбор темы, освещение некоторых явлений нашей жизни должны сочетаться с сатирой, упреком, бичеванием». См.: *С. Жеромский.* Избр. соч., т. 4. М., 1958, стр. 441.

[8] *H. Sienkiewicz.* Dzieła, t. 45. W., 1951, s. 59.

inslav

де всего общественными условиями, сложившимися в Польше в это время. Натурализм был способен отразить разочарование в капитализме, передавать ощущение кризиса буржуазного общества. В Польше он как бы свидетельствовал об осознании писателями иллюзорности идей «позитивизма» [9].

Натурализм с его беспощадным анализом современности и пессимистическими прогнозами на будущее капиталистического общества показал несостоятельность «тенденциозного» романа, скомпрометировал его, и поэтому он бесспорно сыграл важнейшую роль в «антипозитивистском переломе» (так именуется в польском литературоведении период 1880—1890 гг., ознаменовавшийся изменениями господствующей идеологии и эстетики).

Натурализм был в определенной степени следствием «антипозитивистского перелома»; он был в равной мере и его причиной: выход за границы незрелого реализма «тенденциозного» романа был начат в момент появления его антипода—романа натуралистического. При этом следует иметь в виду, что польский реалистический роман (тот роман, который мы теперь называем классическим) появился одновременно с романом натуралистическим: лучшие произведения польского реализма, например «Кукла» Б. Пруса, «Над Неманом» Э. Ожешко, вышли в свет соответственно в 1888 и 1890 г.

Натурализм был своеобразной реакцией на шаблоны и стереотипы безликих «тенденциозных» произведений. Выдвигая принцип высокой художественности литературы, Виткевич и Сыгетынский в «Вендровце» не раз резко нападали на произведения-однодневки, как они называли «тенденциозные романы». Неоднократно выступал против программной в них дидактики, против «террора морализирования» и Ю. Котарбинский. Стремление к максимальной объективности, к «равнодушию» повествования пропагандировались польскими сторонниками натурализма как путь плодотворного развития литературы. «Натурализм освободил польский роман от пут крайней

---

[9] Здесь и далее мы имеем в виду специфически польское «не философское, а общественно-идеологическое течение, выдвинувшее целую программу конкретной «работы у основ», носившее характер не теоретический, а утилитарно-практический».— См. «История польской литературы», т. I. М., 1968, стр. 460.

inslav

тенденции», — писал позже А. Галинский[10]. Но натурализм не был в польской литературе пришельцем, связанным с ней только через оппозицию, только через противопоставление. Он легко прижился и потому, что в определенном смысле развивал некоторые положения эстетики польского реализма первой половины XIX в., прежде всего эстетические взгляды Крашевского (его признание приоритета познавательной ценности литературы, культ факта, верность реалиям). Эти принципы, не игнорировавшиеся и «тенденциозным» романом, хотя и соединенные в нем с все подавлявшей дидактикой, получили дальнейшее развитие в произведениях зрелого реализма Сенкевича, Пруса, Ожешко. Словно взяты из «Экспериментального романа» Золя некоторые теоретические высказывания польских реалистов, например всегда отмежевывавшегося от натуралистической доктрины Пруса. Он писал: «Искусство должно познавать мир, учить понимать и любить высшее благо—природу. Оно должно учить почитать могучее течение жизни, творческую силу природы, должно отражать явления, вызывающие не только восхищение, но и отвращение»[11]. Прус часто говорил о назначении писателя быть ученым, изучающим общество, быть пропагандистом науки.

Все названные выше факторы создавали благоприятную почву для распространения натурализма в польской литературе.

Первым натуралистическим произведением в Польше был роман А. Сыгетынского «На скалах Кальвадоса» — 1884 г. Он не отражал присутствующего в статьях писателя понимания того, что слепое следование требованиям Золя бесплодно. Ортодоксально натуралистическое произведение, роман «На скалах Кальвадоса», так точно воплощал основные структурные черты доктрины, что стал безжизненной иллюстрацией к ней.

Вслед за романом Сыгетынского вышли первые натуралистические сборники Г. Запольской «Акварели» (1885) и А. Дыгасинского — «На небе и на земле», «От деревни к деревне» (оба в 1886 г.). Но в 80-е годы

---

[10] *A. Galiński.* Powieść epicko-realistyczna. Łódź, 1930, s. 28.

[11] Цит. по: *J. Kulczycka-Saloni.* Estetyczna doktryna Zoli a poglądy realistów polskich na istotę powieści i zadania powieściopisarza. — «Europejskie związki literatury polskiej». W., 1969, s. 365.

inslav

практика натурализма оставалась все-таки незначительной.

Вскоре в результате противоречий во взглядах сотрудников «Вендровца» распалось и организационное единство польских натуралистов. Однако это не означало окончания натуралистического влияния в польской литературе. Повсеместным оно стало как раз в 90-е годы. Правда, произведений, в которых натурализм стал главенствующим или, тем более, единственным методом, по-прежнему немного: творчество Г. Запольской и А. Грушецкого, автора романов-«монографий» — «Тузы» (1893), «Кроты» (1897), «Доменщик» (1898) и др. Исследуя различную среду (шляхетскую, рабочую — шахтеров и металлургов), Грушецкий ограничивался тщательным описанием быта, не совершал перехода от проблем периферийных к изображению основных социальных и психологических закономерностей.

Произведения Запольской и Грушецкого с определенной долей условности можно назвать чисто натуралистическими. Мы же выделяем в польской литературе второй тип связанных с натурализмом произведений, таких, в которых натуралистические тенденции очевидны, но не единственны. Последние могут быть по генеральной линии как реалистическими, так и нереалистическими. Такое разделение, на наш взгляд, больше соответствует реальной ситуации в литературе, чем принятое в некоторых польских исследованиях разделение на два этапа, две фазы натурализма. Выделение двух этапов кажется нам неверным, потому что в Польше в условиях одновременности, синхронности появления натуралистических произведений различного типа, а также в условиях синкретического развития литературы, динамику, эволюцию натурализма невозможно представить в виде прямого последовательного преобразования. Например, произведения, созданные в соответствии с доктриной Золя, воспринятой как догма, появлялись и в 80-е («На скалах Кальвадоса») и в 90-е годы (романы среды Грушецкого).

Уязвимо и выделение двух поколений польских натуралистов.

Чаще всего к первому поколению относят уже упоминавшихся Сыгетынского, Дыгасинского, Грушецкого, Запольскую, а также И. Домбровского и З. Недзвецкого. Двух последних искусственно присоединяют к пер-

inslav

вому поколению, ощущая их художественную близость, по дате же рождения и времени дебютов они относятся к той группе писателей—Жеромскому, Пшибышевскому, Оркану, Серошевскому и другим,— которых объединяют во втором поколении, интегрировавшем в своем творчестве некоторые элементы натурализма с ненатуралистическими модернистскими тенденциями. Но такая характеристика не учитывает, что натурализм мог соединяться не только с модернизмом (в соединении с реализмом он выступает в творчестве писателей и так называемого первого и второго поколения: например, в произведениях классиков-реалистов). Я. Кульчицкая-Салони не без основания считает одним из первых натуралистических произведений в Польше повесть Пруса «Форпост» (1885), усматривая в ней натуралистическую концепцию романа — социологического исследования, основанного на документальном материале[12]. Следы натурализма заметны и в произведениях Сенкевича («Эскизы углем») и Ожешко («Дзюрдзи»).

Следует также иметь в виду, что натурализм сам изменяется под воздействием других методов. Обширный материал для изучения последней проблемы представляет творчество А. Дыгасинского. В наследии убежденного натуралиста, материалиста и эмпирика есть реалистические произведения (повесть «Маргеля и Маргелька») и импрессионистические этюды («Жаворонок», «Куропатки») и символическая аллегория («Пир жизни»).

Еще в более широком диапазоне форм проявился натурализм в 90-е годы. В сочетании с другими принципами он отразился во всех родах литературы: и в поэзии (циклы стихотворений Я. Каспровича и А. Немоевского), и в драме (пьесы Я. А. Киселевского, Т. Риттнера, В. Пежинского). Но особенно заметно его влияние в прозе. Здесь натурализм существен и у обращенных к национальным и общественным проблемам Жеромского и Выспянского, и у обращенных к проблемам космополитическим и внесоциальным Пшибышевского и Тетмайера, в творчестве всех, кто дебютировал в последнем десятилетии XIX в.—у Берента и Ясеньчика, у Серошевского и Домбровского, у Оркана и Реймонта.

---

[12] *J. Kulczycka-Saloni.* Zola en Pologne.— «Cahiers Naturalistés», 1966, № 32, p. 157.

inslav

Таким образом, натурализм в Польше—явление в некотором роде парадоксальное: он слаб, так как группа писателей, объединенных идейно-эстетическими взглядами, просуществовала недолго, ряд собственно натуралистических произведений слишком беден. Но натурализм и силен, так как после 1884 г., особенно в 90-е годы, в польской литературе трудно найти произведение, в котором так или иначе не отразилось бы его влияние. «Молодая Польша» была более натуралистична, чем собственно польский натурализм»,—писал об этом К. Выка[13].

Польский натурализм не стал самостоятельным направлением, но был активно используемым методом. И в зависимости от того, догматически или творчески использовались писателями отдельные элементы натурализма, они были в их творчестве плодотворными или пагубными, обогащали реализм или разрушали его.

В этом смысле интересным примером может служить творчество одного из крупнейших польских писателей рубежа веков—Владислава Станислава Реймонта.

В творчестве Реймонта разносторонне отражены новые черты времени, поворот в жизни польского общества. Сложная историческая эпоха входит в него преломленной в противоречивом сознании писателя. Противоречия действительности и сознания художника постоянно пересекаются, определяя идейные и художественные особенности самобытного творчества Реймонта. Писатель противопоставлял себя «чистому искусству» и космополитизму эстетов, но его демократизм был ограничен рамками крестьянского мелкобуржуазного мировоззрения. Все события, большие и малые, Реймонт, как правило, оценивал с точки зрения крестьянина, протестующего против господствующих законов существования личности и общества и опасающегося коренных перемен. Реализм Реймонта рождался в борьбе противоречий его философской, общественной и эстетической мысли, а также в борьбе противоречий между Реймонтом-художником и Реймонтом-мыслителем, между его мировоззрением и творчеством.

Романы Реймонта связаны с традициями классического польского реализма, но и отличаются от них. В твор-

---

[13] *K. Wyka.* Modernizm polski. s. 12.

inslav

честве Реймонта реализм преображается. Он приобретает новые черты в первую очередь в результате саморазвития, внутренней динамики, отражая новые явления общественной жизни, новую стадию формирования личности. В реализме Реймонта расширяется сфера изображения, усиливается трезвость анализа буржуазной действительности, отражается кризис всего польского общества, передается ощущение его нестабильности. Современный момент предстает в произведениях Реймонта не застывшим, а находящимся в движении, связанным с прошлым, предполагающим будущее: писатель показывает вырождение аристократии, разорение шляхты и ее обуржуазивание, превращение зажиточного крестьянина в крупного предпринимателя, обезземеливание бедняков, обострение антагонизмов внутри деревни, между крестьянами и помещиком, между поляками и чужестранными угнетателями, политическую активизацию крестьянских масс.

Одно из самых значительных достижений реализма Реймонта—отображение народа как огромной социальной силы, определяющей развитие общества в настоящем (роман «Мужики») и в прошлом (историческая трилогия «1794 год»).

Новое в реализме Реймонта—герой-бунтарь. Персонажи — представители различных общественных групп показаны писателем в момент пробуждения в них протеста. Последнему писатель чаще всего дает социально-психологическую мотивировку.

В творчестве Реймонта новые черты реализма, возникшие в результате его внутреннего развития, пересекаются с чертами, появившимися в результате его взаимодействия с другими творческими принципами. Реймонт не отказывается от завоеваний других методов. Он усваивает их.

В формировании художественного метода писателя большую роль сыграл натурализм. Автор «Мужиков» связан с натурализмом идейно и эстетически. Натуралистические тенденции пронизывают все произведения Реймонта, преобладая то в содержательном, то в формальном слое. Одни черты натурализма художник принимает от других отталкивается. Это очевидно уже в первом его романе-дилогии «Комедиантка» и «Брожение» (1896—1897), поднимающем одну из актуальнейших и наиболее

inslav

широко дискутируемых в Польше в последней трети XIX в. общественных проблем—женской эмансипации.

Избирая героиней девушку, покидающую отчий дом и ищущую свободы в театре, Реймонт вводит в роман проблему положения актера в буржуазном обществе, проблему взаимоотношений между творцом и публикой. Рассказывая о жизни польского театра конца XIX в., писатель стремится объяснить описываемые им факты с помощью социальных категорий, дать им реалистическую трактовку. В первых романах Реймонта, когда еще только формировалось его художественное мастерство, натуралистическое влияние сказывается, например, в мотивировке действий второстепенных персонажей болезненностью их психики, в стереотипности их психологической характеристики. Но в целом Реймонт в дилогии отказывается от «смиренного» следования натуралистической доктрине, заметного в его ранних рассказах.

Уже в первом большом произведении Реймонта есть свидетельства и того, что натурализм имеет основу, позволяющую развиваться разнообразным, а иногда и разнонаправленным литературным принципам. В дилогии совершается переход Реймонта от натурализма к реализму, впервые обнаруживаются в его творчестве импрессионистические тенденции. Реймонт использует в дилогии импрессионистический пейзаж, передающий мгновенные оттенки состояния природы и души героини, наполняющий ее образ жизнью.

Чуткость социолога и психолога, интуиция художника подсказали Реймонту еще одну новую для польской литературы тему—тему его следующего произведения — романа «Обетованная земля» (1899). С ним в польскую прозу входит проблема уродующего влияния на человека капиталистического производства, буржуазной морали.

В «Обетованной земле» связи с натурализмом, пожалуй, более ощутимы, чем в дилогии: натуралистическое ви́дение мира отражается в представлении капиталистического города как арены постоянной и неумолимой борьбы всех против всех. Реймонт обратился здесь к натурализму, потому что коснулся сферы общественных законов, механизм действия которых был ему непонятен. Однако, казалось бы, следуя натурализму, писатель одновременно подрывает его основы, т. к. отходит от натуралистического пассивного созерцания зла. Его

inslav

стремление к совершенствованию человечества выражается в создании умозрительных конструкций, указывающих путь восстановления гармонии в мире: возвращение в деревню, к ручному труду, моральное совершенствование человека и филантропия как средство борьбы с общественной несправедливостью. Так натурализм, опровергая сам себя, становится «бунтующим» натурализмом. Совершается вторжение в реймонтовскую прозу экспрессионизма. Интуитивное предчувствие писателем социальных потрясений, антиурбанистическая позиция, неприятие цивилизации и страх перед ней рождают дисгармоническое ви́дение мира, стоящего накануне катастрофы. В «Обетованной земле» возникают некоторые черты экспрессионистического стиля: подчинение голосов героев голосу автора-повествователя и т. д.

В целом развитие творчества Реймонта в 90-е годы идет в направлении усиления реалистического начала, постепенного разложения натуралистической системы и проникновения других нереалистических тенденций.

В 900-е годы в романе «Мужики» (1904—1909) происходит кристаллизация реализма Реймонта. Она прослеживается в росте мастерства социального обобщения, типизирования, в отражении генеральных тенденций времени, основных социально-исторических закономерностей. Реймонт в «Мужиках» новаторски представляет традиционную для польской литературы «крестьянскую» тему, отражает актуальный этап в становлении крестьянского самосознания, превращение освободительных стремлений крестьян в массовое движение. В «Мужиках» впервые в польской литературе рассказ о крестьянской жизни становится рассказом об успешной борьбе жителей деревни за свои права. В нем реально присутствует категория героического, героическое изображение борьбы масс за национальное освобождение.

На основе завоеваний реалистического психологического романа Реймонт представляет в произведении свободолюбивую личность, противопоставившую себя господствующим социальным и моральным законам, борющуюся против их «ярма». В решении этой проблемы Реймонт выступает как реалист (углубленное психологическое решение драмы Антека), но и как современник неоромантического культа индивидуума (судьба исключительной личности—Ягны). Именно с образом Ягны

inslav

связано появление в романе неоромантических тенденций.

Наряду с романтическим оптимизмом борьбы в «Мужиках» остается натуралистический пессимизм смирения, наряду с реалистическим изображением актуального момента жизни села остается его натуралистическое изображение как части природы, наряду с чрезвычайно радикальным реалистическим изображением сохраняется мифологизация жизни деревни.

В «Мужиках» порой сочетаются даже взаимоисключающие идеи, что, конечно, отражается и в плюрализме его художественной структуры. Присутствующие в нем некоторые аспекты натуралистического и неоромантического способов отражения действительности, однако, не означают, что художественный метод Реймонта был эклектичен. «Мужики»—свидетельство сложности и противоречивости не только реймонтовского мировоззрения и эстетики, но прежде всего сложности и противоречивости исторической и литературной эпохи.

В 10-е годы Реймонт перед лицом революционных событий отходит от демократических позиций, поворачивает к модернизму. Но неверно было бы думать, что он окончательно порывает с реализмом. И в этот период центральным произведением писателя остается реалистическая историческая трилогия «1794 год» (1911—1917). События польской истории рубежа XVIII—XIX вв., восстание Костюшко получают у Реймонта новое освещение, изображаются социально. Автор обобщает опыт прошлого и современности, раскрывает ведущие тенденции развития польского общества того времени. Он представляет тщательное исследование истории восстания, его подготовки и развития. Не показывая в трилогии поражения восстания, Реймонт анализом общественно-политических противоречий подводит читателя к мысли о неизбежности катастрофы. На основе подлинных фактов автор «1794 года» самостоятельно интерпретирует события этого периода, а интерпретируя их, стремится дать ответы на важнейшие вопросы польской истории и современности.

Реликты натурализма сохраняются и в исторической трилогии, но натуралистические элементы перемещаются здесь в сферу формы (протокольные, регистрационные описания, не имеющие функциональной связи с исто-

inslav

риософской концепцией, разрушающие пластичность повествования).

Как показывает даже этот беглый анализ, романы Реймонта синкретичны, каждый из них — своеобразный микрокосм литературной эпохи. Творчество автора «Мужиков»—это постоянный процесс взаимодействий различных художественных тенденций, постоянный процесс изменений. Но в целом его путь в литературе был путем в реализме, хотя это был не прямой, а противоречивый путь заблуждений и открытий. И заблуждения, и открытия в творчестве Реймонта во многом обусловлены натурализмом.

В том случае, когда реализм связан с натурализмом, накладывается на натурализм, когда он перекрещивается с ним, происходит их своеобразная интерференция: взаимопересечение натурализма и реализма может вызывать и усиление, и ослабление последнего. Творчество Реймонта обогащается впервые освоенными натуралистической литературой темами, особым вниманием к детали, к конкретным реалиям. С другой стороны, реализм в произведениях Реймонта ослабевает, когда главенствующей становится биологическая концепция человека, когда вместо реалистического психологизма появляется натуралистический бихевиористический принцип шаблонной характеристики внутреннего мира героев, когда действие затормаживается излишней описательностью.

Новые качества реализма, определяющие своеобразие творчества Реймонта, присущи не только его творческой индивидуальности. Они проявляются в произведениях большинства его современников, становятся типологическими чертами реализма XX века.

Углубление историзма, интерес к изображению социально-активной массы, осознающей свою самоценность личности, сочетание, переплетение и противоборство в произведениях различных художественных тенденций очевидны как в творчестве Реймонта, так и в произведениях Жеромского и Струга, Серошевского и Бжозовского, Даниловского и Оркана. Их творчество — свидетельство непрерывности реалистической традиции и одновременно сложности путей формирования реализма XX века.

inslav

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Абрамовский Э. 83
Александри В. 276, 280
Альбрехт Ф. 255
Андреев Л. Н. 66, 70
Андрич И. 106, 112
Ашкерц А. 228, 230, 231, 233, 236, 238, 246, 251, 254
Ахматова А. А. 323

Бадалич Й. 169
Бакалов Г. 28, 42
Бальзак О. 76, 124
Бар Г. 241
Барац А. 154, 157
Бегович М. 164, 166, 185
Безруч П. 6, 189, 220, 258, 283—300
Белдичану Н. 274
Белинский В. Г. 30, 145, 165
Берент В. 54, 89, 358
Берник Ф. 238
Бетховен Л. 21
Бжозовский С. 72, 73, 364
Благоев Д. 13, 42—44
Блок А. А. 212
Бодлер Ш. 237, 238, 310
Бой-Желенский Т. 62, 332, 342
Ботев Х. 18, 23, 43, 44
Бояджиев Д. 26, 38
Брату С. 276
Брехт Б. 327
Бржезина О. 7, 187, 189, 190, 194, 202—213, 216, 218, 219, 222, 223, 291, 292, 296, 299
Броневский В. 67
Брюсов В. Я. 212, 308
Буйнак П. 150
Бурианек Ф. 300
Вазов И. 11, 13, 14, 18, 36, 40, 44
Вапцаров Н. 27, 50, 51
Василевская В. 67
Ваянский С. Г. 123, 125—128, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 139—141, 143—146
Верлен П. 235, 237, 238, 340
Веселинович Я. 96
Виану Т. 280, 281
Видрич В. 164, 166
Виткевич С. 353—355
Влад И. 265
Влайков Т. 12, 14
Влчек Я. 123
Войнович И. 154
Вотруба Ф. 150, 151
Врхлицкий Я. 187, 195, 291, 297
Вукоевич Н. 156
Выка К. 342, 345, 351, 352, 359
Выспянский С. 54, 63, 80, 358

Габсбурги 140
Гавличек Боровский К. 289
Гаек И. 222
Галинский А. 356
Галас Ф. 205
Галл И. 150
Галович Ф. 167, 169, 181—185
Гангль Э. 233, 243
Гарди Т. 325, 326
Гарин Н. (псевд. Н. Г. Михайловского) 86
Гауптман Г. 241
Гвездослав П. (псевд. П. Орсага) 132, 134—136, 146
Гегель 73
Гельнер Ф. 298
Георге С. 238

* Указатель составлен О. Р. Лапатухиной.

inslav

Георгиев М. 12
Гербен Я. 289
Герцен А. И. 147
Гете И. В. 243
Главачек К. 189, 203, 292, 293, 296
Глазер Я. 255
Глишич М. 96, 104
Гнатовский Я. 354
Гнедич Н. И. 321
Говекар Ф. 228—231, 237, 242
Гоголь Н. В. 95, 96, 125, 194, 230, 232, 234, 242, 243
Голар Ц. 255
Голенищев-Кутузов И. Н. 108
Голиа П. 255
Гомер 320
Гонкур Э. и Ж. 124, 352
Гора Й. 291
Городецкий С. М. 333
Горький М. (псевд. А. М. Пешкова) 9, 41, 42, 58, 66, 71, 78, 93, 115, 119, 169, 170, 176, 259
Гостинский О. 148
Гофмансталь Г. 238
Градник А. 255
Грегор-Тайовский И. 128
Гроссек-Корицкая М. 332
Грушецкий А. 353, 357
Губец М. 249
Гурбан Й. М. 145
Грубин Ф. 205
Гырляну Э. 272, 274
Гюисманс Ж. К. 352

Далматин Ю. 249
Даниловский Г. 72, 364
Данте 182
Дебелянов Д. 7, 18, 22, 23, 26—29, 32, 35—40
Делчев Г. 28
Демель Р. 234, 238
Джальский К. Ш. 152—154, 156, 162, 164, 165, 167, 178
Джорджеску П. 282
Диккенс Ч. 76, 95
Димитров Г. 45
Доброджану-Геря К. 263, 267
Добролюбов Н. А. 145, 165
Доманович Р. 91, 102
Домбровский И. 357, 358
Домьянич Д. 164, 166
Достоевский Ф. М. 63, 66, 67, 69, 88, 93, 101, 104—106, 124, 130, 147, 148, 194, 230, 232, 234, 242
Драгомиреску М. 263
Драженович Й. 153
Дросинис Г. 307
Дыгасинский А. 353, 357, 358

Еврипид 277
Елин Пелин (псевд. Д. Иванова) 11, 15—18, 42, 169
Елпатьевский С. 86
Енко С. 231
Есенский Я. 149, 150
Еске-Хоинский Т. 354

Жеромский С. 54, 56—69, 72—75, 80, 82, 84, 86, 88, 342, 345, 358, 364
Жирмунский В. И. 323
Жулкевский С. 73
Жупанчич О. 227, 228, 234—236, 238, 250—259

Заборский Й. 131
Замфиреску Д. 264
Запольская Г. 356, 357
Запотоцкий Л. 293
Зарев П. 22, 169
Затонский Д. В. 77
Зейер Ю. 199
Златаров А. 28
Золя Э. 75, 126—129, 132, 147, 350—354, 356, 357
Зоула Н. 220, 293

Ибрэиляну Г. 266, 271, 272
Ибсен Г. 147
Иванов Д. М. 165, 166, 168
Иванов Вяч. 208
Ижиковский К. 67, 90
Илиеску А. 263
Иовичич В. 110
Иованович В. 113
Йовков Й. 22
Йорга Н. 262, 265—268, 271—273, 275
Йосиф Ш. О. 274

Кавафис К. 7, 302—323, 325—330
Каден-Бандровский Ю. 55
Камбас М. 307
Каравелов Л. 18
Караджале Й. Л. 263

inslav

Карасек И. 189, 203, 284, 296, 299
Каролев С. 36
Каспрович Я. 54, 331, 332, 334, 344, 348, 358
Кведер — Еловщик З. 228, 229, 243, 255
Келдыш В. А. 53, 175
Керсник Я. 227
Кетте Д. 227, 228, 235, 236, 249—258
Киплинг Р. 86
Кирков Г. 6, 44—47, 49
Киселевский Я. А. 358
Кныш-Рудзкая Д. 350
Ковачич А. 156
Ковачич И. Г. 174, 176, 180
Козарац Й. 152, 153, 162, 165, 167—169, 173, 174, 176, 179 180, 185
Колар С. 185
Кольцов А. В. 252
Конопницкая М. 55, 56, 80, 332
Константинов А. 11, 13, 14
Корач С. 171, 180
Короленко В. Г. 80, 176
Косор Й. 167—173, 178, 179, 185
Костаньевец Й. 228
Костельский В. 333
Котарбинский Ю. 354, 355
Кочич П. 91, 102, 115—122
Крайгер А. 228, 255
Краньчевич С. С. 155, 160, 164, 165
Крапка-Находский Й. 293
Краско И. 149, 150
Краус К. 241
Крашевский Ю. И. 356
Крейчи Ф. В. 190
Крефт Б. 242
Крлежа М. 184—186
Кристан Э. 229, 245, 255
Кручковский Л. 67
Крянге Й. 263
Ксенопулос Г. 318, 325
Кукучин М. 134, 137, 138, 146—149
Кульчицкая-Салони Я. 358
Кумичич Е. 154, 168
Куприн А. И. 78, 117
Кшивицкий Л. 74
Кэлинеску Д. 281

Лазаревич Л. 96
Лампе Ф. 233
Ланге А. 348
Левстик Ф. 250, 256
Леманский Я. 332
Ленин В. И. 44, 57
Лермонтов М. Ю. 34, 136, 252
Лесковар Я. 152, 155, 160—167, 177, 178
Лесьмян Б. 332, 334—337, 341, 342, 344
Ливадич Б. 166, 168
Лилиенкрон Д. Ф. 238
Лихачев Д. С. 163
Ловинеску Э. 281

Мадач И. 136
Максимов Х. 14
Маковецкий Д. 141
Макровская М. 332
Маланос Т. 307
Малларме С. 194, 212
Манес Й. 191
Манн Т. 73, 89
Марков Г. 22, 23
Марков Д. Ф. 53
Маркович Ф. 165
Маркс К. 28, 129
Мархлевский Ю. 84
Марьянович М. 164, 166—168, 172, 177
Масарик Т. Г. 140, 141, 201
Масель-Подлимбарский Ф. 255
Матавуль С. 91, 102, 114, 119
Матош А. Г. 164, 171, 182
Мах В. 67
Маха К. Г. 204, 205
Махар Й. 7, 187, 189, 190, 194—202, 206, 214—219, 223, 289, 295, 297, 298
Махнич А. 233
Мацек А. 293
Мачеевская И. 338, 343, 344
Медвед А. 233
Мессер М. 241
Метерлинк М. 182, 194, 234, 235, 239
Мечников И. И. 188, 189
Микельанджело 21
Милашевский С. 332, 342, 343, 345
Милев Г. 37—39, 41
Милевский Э. 332
Мильчинович А. 166, 168
Минкевич Р. 332

inslav

Шеноа М. 167, 180
Шиллер Ф. 136
Шимунович Д. 167, 168, 171, 181
Шицел М. 152, 160, 162
Шкарван А. 141
Шкультета Й. 123—128, 130, 131, 133, 134, 139—141, 143—146
Шливарич А. 176
Шолтесова Е. М. 126
Шопенгауэр А. 194, 211
Шорли И. 228
Шрамек Ф. 298
Шробар В. 142, 144—146
Штефенеску Ш. 273
Штур Л. 124, 130, 133

Щенсны А. 332, 342—345

Эллер Ф. 228
Эмерсон Р. У. 234, 239
Эминеску М. 282
Эминович Л. 332
Энгельс Ф. 10, 21, 61

Яворов П. 7, 12, 14, 18, 22—29, 32—40, 51
Ясенов Х. 26, 41
Ясеньчик М. 358
Яструн М. 335

inslav

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 3

Д. Ф. Марков
Реализм и другие течения в болгарской литературе конца XIX—начала XX века 9

В. В. Витт
Польская проза конца XIX — начала XX века. К вопросу о типологии реализма 52

Р. Ф. Доронина
О некоторых типологических разновидностях в сербском реализме конца XIX—начала XX века . . 91

И. А. Богданова
Путь словацкой литературы к реалистическому методу 123

Г. Я. Ильина
Хорватский роман конца XIX—начала XX века . 152

Л. Н. Будагова
Бунт «поколения 90-х годов» и поэзия Й. Махара, О. Бржезины, А. Совы 187

Е. И. Рябова
И. Цанкар и литературные течения в словенской литературе конца XIX—начала XX века. . . . 225

М. В. Фридман
«Год Садовяну» и проблемы реализма в румынской литературе начала XX века 262

inslav

А. П. Соловьева
Поэтика «Силезских песен» Петра Безруча . . . *283*

С. Б. Ильинская
Константинос Кавафис. К проблеме становления метода *302*

Н. А. Богомолова . . . . . .
От мечты к действительности. О поэзии Л. Стаффа 1910-х годов *331*

О. Р. Лапатухина . . . . . .
К вопросу о натурализме в польской литературе (натурализм и Реймонт) *348*

Указатель имен *365*

Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX в.

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики Академии наук СССР

Редактор издательства *Е. Г. Павловская*
Художник *З. Л. Эрман* Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *И. Н. Жмуркина*
Корректоры *И. Р. Бурт-Яшина, И. С. Шабалина*

Сдано в набор 15/III 1976 г. Подписано к печати 3/VIII 1976 г.
Формат 84×108 1/32. Бумага типографская № 2. Усл. печ. л. 19,53.
Уч.-изд. л. 19,8. Тираж 4200. А-06673. Тип. зак. 488. Цена 1 р. 51 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я тип. издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

inslav

inslav

inslav

ЛИТЕРАТУРА СЛАВЯНСКИХ И БАЛКАНСКИХ НАРОДОВ