

РЕАЛИЗМ
в литературах
стран
Центральной
и Юго-Восточной
Европы



*Пути
и специфика
литературного
развития
в XIX веке*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КАУКАЗ»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

РЕАЛИЗМ
в литературах
стран
Центральной
и Юго-Восточной
Европы



*Пути
и специфика
литературного
развития
в XIX веке*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1983

Исследование посвящено проблемам становления и развития реализма, выявлению национальной специфики и типологической общности литератур Польши, Чехословакии, Югославии, Болгарии, Румынии, Венгрии и Греции.

Редакционная коллегия

Ю. Д. БЕЛЯЕВА,

|Б. В. ВИТТ| (*ответственный редактор*),

Р. Ф. ДОРОНИНА, С. В. НИКОЛЬСКИЙ

Введение

Предлагаемая вниманию читателей книга — очередная работа Сектора славянских литератур Института славяноведения и балканистики АН СССР, посвященная развитию реализма в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. В ней предпринята попытка проследить с самых истоков процесс зарождения и формирования критического реализма в странах этого региона. При всем национальном своеобразии каждой из литератур он протекал особым, объединяющим их путем, который, будучи вписаным в общеевропейское литературное развитие, был в то же время и отличным от западноевропейского и русского.

Проблема национальной литературной типологии, и в частности национальных типов развития реализма, является одной из ключевых для создания современной панорамы мировой литературы. Национальное своеобразие — это конкретно-историческая форма проявления всеобщего содержания мировой литературы, и без его изучения, без выявления общего и особенного в литературном развитии стран для нас останутся закрытыми многие важные закономерности мирового литературного процесса.

Между тем национальные варианты в развитии реализма, хотя они и все более настойчиво притягивают внимание исследователей, еще далеко не изучены. Опыт литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы лишь в очень незначительной степени привлекается советским литературоведением для решения этой важной историко-литературной и теоретической проблемы. Нельзя сказать, чтобы она оказалась в центре научных интересов и литературоведов социалистических стран. Первостепенными в литературе XIX в. для них остаются скорее явления романтические, что объективно связано с большой ролью романтизма в литературном процессе этого времени, со значительными художественными достижениями романтического искусства.

Настоящий труд не монографическое исследование, всесторонне и полно трактующее названную проблему. Задача его более скромная: авторы пытались лишь нащупать подходы к ее постановке и решению, осветить некоторые узловые, имеющие принципиальное значение моменты зарождения и развития реализма в странах региона с учетом их национальной специфики и степени соответствия общеевропейским литературным тенденциям.

Разнообразны по жанру и творческой манере статьи, составившие наш труд. Среди них есть работы общего и относительно частного характера, тяготеющие к синтетичности либо аналитичности, трактующие свой предмет панорамно либо, наоборот, в при-

ближении, «крупным планом». В одних впервые дается сжатая емкая история национального реализма, прослеживается его динамика на разных этапах — от первичного накопления реалистических элементов до утверждения реализма как полностью сложившегося направления (так рассматривается чешский и греческий реализм). Другие исследуют один какой-либо определенный период в развитии реализма — начальный (это касается сербского и болгарского) или продвинутый, завершающий цикл развития в XIX в. и открывающий перспективу в будущее (так написан раздел о венгерском реализме). Третьих авторов интересуют отдельные проблемы, связанные с историческим становлением и теоретическим осмысливанием реализма в литературах региона — такие, например, как выработка реалистического принципа типизации в польской литературе 40—50-х годов, отражение национальной специфики литературного процесса в словенских, хорватских и сербских национальных концепциях реализма, роль и своеобразие физиологического очерка в румынской литературе, тема «лишнего» человека в становлении польского психологического реализма, значение словацко-русско-украинских литературных связей для развития словацкого реализма и характер типологических сходств между этими литературами.

Рассмотрение в названных ракурсах десяти литератур региона (с выявлением некоторых типологических связей между ними и с выходами в русскую и западноевропейские литературы) дает возможность сделать определенные обобщения. Мощным объединяющим фактором для этих литератур были особенности исторического процесса в странах региона — формирование буржуазных наций и развитие национальной культуры в условиях иноземного угнетения, ликвидации государственной независимости и целостности в условиях нарастания социальной и национально-освободительной борьбы народа. Но форма проявления в литературе этого общего движения к восстановлению национальной независимости и к необходимым буржуазно-демократическим преобразованиям была в них далеко не одинакова; литературный процесс в этих странах не являет собой некий унифицированно единый и в единстве своем одинаково отличный от западноевропейского и русского тип литературного развития. Аналогии в общественно-исторической ситуации стран региона тут же дополнялись существенными национальными различиями: разными были и «точки отсчета», с которых вступали в XIX в. литературы, разными были литературные традиции, состояние литературных языков, возможности межнационального литературного и культурного общения (в одни культурные орбиты и сферы тяготения попадали, например, находящиеся под владычеством Османской империи православные южнославянские и балканские страны, и совсем в другие — захваченная Габсбургами Чехия или разделенная между Австрией, Пруссией и царской Россией Польша).

В исследованиях, представленных в труде, явственно вырисовывается неравномерность и несинхронность развития литератур

региона в XIX в. Каждая из них имеет разные по времени и степени продолжительности начальные стадии реализма, на разные годы приходится и утверждение реализма как господствующего (либо влиятельного) направления (от 60—70-х в Польше, Чехии, Сербии и Хорватии до 90—900-х Венгрии и Греции).

Вариант литературного развития, относительно более близкий к классическому типу, представляет Польша. Утрата государственной самостоятельности постигла эту страну лишь в конце XVIII в., когда польская литература, последовательно прошедшая все стадии, характерные для классического пути развития (средневековая литература, Возрождение, Барокко), вступила в период Просвещения. Богатство традиций и общая духовная атмосфера, определяемая распространением прогрессивных для того времени идей шляхетского национально-освободительного движения, привели к тому, что литература и дальше развивалась синхронно с наиболее развитыми литературами мира и в первой половине XIX в. внесла в мировую литературу свой национально-специфический, но классический по «чистоте» и цельности вариант романтизма. И движение к реализму в польской литературе тоже началось почти без «опоздания», но уже утверждение его как ведущего направления происходит только в 60—80-е годы, в условиях усвоения опыта западного (преимущественно французского) реализма и натурализма, в условиях широкого распространения и воздействия русской литературы.

Польская модель была, однако, среди литератур региона исключением, более распространенным стал другой тип литературного развития — давно и надолго прерванного в своем нормальном течении, запаздывающего и на протяжении XIX в. усиленно преодолевающего опоздание, наверстывающего упущенное. Этот запаздывающий, а вернее — стяженный, интенсивный тип литературного развития, который характерен для большинства рассматриваемых в труде литератур, диктовал особые пути становления и формы реалистической литературы.

Характер антиромантического перелома в странах региона был относительно мирным и спокойным. Реализм пробивал себе дорогу, не отвергая последовательно и непримиримо предшествующих направлений не противопоставляя себя полностью романтизму, а преобразуя изнутри ту художественную данность, которая сложилась в этих литературах к моменту появления закономерностей реалистического развития. Данность эта обычно являла собой некое сложное целое, в котором органически переплетались принципы предшествовавших направлений — классицизма, сентиментализма, романтизма. Ибо путь развития этих литератур был не просто «ускоренным» и последовательным прохождением одна за другой стадий, знакомых нам по западным литературам. Это были спрессованные, стяженные формы, слитые в единое целое отдельные элементы не оформившихся до конца тенденций, которые в европейском литературном развитии отвечали его разным

стадиям. Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы, особенно на ранних его этапах, типологически лишь подобен, но не полностью аналогичен, тем более не тождествен реализму в западноевропейской и русской литературе.

Центральной проблемой становления и развития реализма во всех этих литературах (включая и польскую) становится его взаимодействие с романтизмом, жизнеспособность которого и значение в литературном процессе определялись тесной связью этого литературного направления с актуальными задачами национально-освободительной борьбы. Становление реализма происходит в некоторых литературах тогда, когда романтическое направление еще не исчерпало своих возможностей, когда оно находилось в стадии расцвета (60-е годы в сербской литературе). И с утверждением реализма романтизм подчас не уходит со сцены. До самого конца века, т. е. на значительно более поздних стадиях литературного процесса, чем это имело место в Западной Европе и России, он продолжает существовать в ряде литератур не как традиция, а как равноправный реализму партнер, как развивающееся, художественно дееспособное направление (польская литература 40—50-х, чешская литература 60—80-х годов).

Формирование новых реалистических принципов художественного обобщения, естественно, проходит в борьбе с романтической эстетикой, но в самой художественной практике взаимодействие реализма и романтизма имело диалектически сложный, многоаспектный характер. Утверждение реалистической типизации, новых принципов изображения мира и человека не вело к полному зачеркиванию романтизма, а сопровождалось восприятием ряда его заветов, признанием творчества великих романтиков.

Отталкиваясь от романтизма, реалистическая проза в своих поисках средств сближения с жизнью зачастую припадала к истокам национальной культуры, открытым романтиками, — к фольклору. Фольклорная основа сильно дает себя знать в югославянском, болгарском и греческом реализме; в Греции даже, в силу затянувшегося господства насаждаемого архаической афинской романтической школой книжного языка, именно реализмом была выполнена повсеместно решавшаяся романтиками историческая задача — открытие для литературы народного языка, обычаев, фольклора.

Четко выступает при этом изменение функции фольклора в произведениях реалистов по сравнению с романтиками: вместо ориентации на героическую народную песню, волшебную сказку сербские и чешские писатели-реалисты обращаются к устной народной прозе, к юмористическим жанрам, к стихии народной смеховой культуры. Деромантизация часто осуществляется через сатиру, гротеск и в венгерской литературе.

Отличаясь в каждой из литератур национальным своеобразием, реализм во всех случаях был отмечен высокой гражданственностью и народностью. Одухотворенность идеалами служения народу и отчизне, обращение к народной, преимущественно кре-

стяинской, жизни, отношение к трудовому люду как к основе нации составляли его идеальный и нравственный фундамент.

В то же время стремление писателей осуществлять стоявшие перед литературами региона национальные и патриотически-воспитательные задачи в определенной мере и в определенных обстоятельствах могло входить в противоречие с одним из основных требований реалистической эстетики — с принципом социального критицизма. Возникают разного рода идеализирующие тенденции в реализме — «прирученный» реализм «национально-патриотической школы» в Венгрии, «идеальный» и «масариковский» реализм в Чехии. Не чужд наивно-утопических иллюзий (отчасти романтического, отчасти просветительского толка) и польский реализм как 40—50-х, так и 60—80-х годов. Во всех литературах региона процесс становления зрелого критического реализма был процессом преодоления этих тенденций, процессом трудным и в XIX в. до конца не завершившимся.

Развитие реализма в литературах региона не проходило как ровное и мерное поступательное движение. Путь его был извилистым, с неожиданными рывками и отступлениями, с разрывом между уровнем реалистичности отдельных произведений и отсутствием условий для внедрения реалистических принципов в широкое литературное движение. Типологические схождения с европейскими литературами, которые при этом обнаруживаются, обычно связывают явления несинхронные, разделенные определенным временным перепадом. Типологически близок к гоголевскому периоду русской литературы нерудовский этап в развитии чешского реализма (60—70-е годы), сопоставим с русским литературным движением 60-х годов словацкий реализм «второй волны» (90—900-е годы).

Принципиальным для всех литератур региона было значение ипонационального литературного опыта, возможность равняться на образцы более развитых западноевропейских и русской литератур. Помимо неравномерности литературного развития, несовпадения во времени стадий, проходимых литературами региона, с аналогичными стадиями в европейском литературном процессе, существовали и другие факторы, создающие особо крепкую, постоянно ощущимую связь между ними.

Русская литература была близка большинству из них не со второй половины XIX в., как это имело место на Западе, а на протяжении всего столетия. Причиной тому было распространение идей славянского единства, ожидания, возлагавшиеся на Россию как на освободительницу и объединительницу усилий славян в их борьбе с иноземными поработителями. В Польше, по отношению к которой русский царизм выступал агрессором, русская литература завоевала симпатии и признание именно благодаря своему благородному гуманизму, народности, непримиримости к язвам российской действительности. Кроме того, включенность чешских, польских, словацких, венгерских, болгарских, югославянских земель в государственные организмы, представляющие отличные

языковые, культурные и религиозные сферы, порождала особые, прямо экспериментальные условия для весьма неоднозначного, драматичного, но всегда важного взаимодействия, скрещения культур разных регионов.

Изученный авторами труда материал дает множество примеров целенаправленного обращения к достижениям других литератур, при котором включение инонационального опыта путем адаптаций, переводов и непосредственного восприятия, впитывания художественных идей становится мощным фактором развития воспринимающей литературы. Особенно пристально разработана в этом ключе и выявлена ориентация на образцы русской литературы и критики в процессе формирования чешского, словацкого, польского, югославянских, венгерской и румынской литератур.

Рассмотрено также положительное значение, которое имело для чешской, греческой, венгерской литератур знакомство с творчеством Золя в пору кристаллизации в них принципов критического реализма (подобная прогрессивная роль французского натурализма для преодоления славяных, наивно-дидактических тенденций в реализме знакома нам и по польской литературе 80-х годов XIX в.). Переосмысление и своеобразная «демократизация» пьес Ницше, аналогичная восприятию его ранним Горьким, Куприным, Луначарским, выявлены на примере связей и отталкивания от его эстетики венгра Ади.

Конкретное рассмотрение форм и результатов усвоения инонационального опыта убеждает, что для литератур региона статус «запаздывания» оборачивался и своеобразным преимуществом. В процессе формирования критического реализма они имели возможность соединять сразу несколько стадий литературного развития, наряду с традициями усваивать достижения литературной современности, что давало неожиданные и подчас очень сильные художественные результаты.

Стяженность исходного материала, близость и непосредственное участие традиций просветительской литературы, сентиментализма и романтизма в становлении реализма дополнялись возможностью черпать из мировой сокровищницы литератур, находящихся на относительно более поздней стадии развития. И формирующийся критический реализм в этих странах как бы совмещал, сближал в себе разные стадии мирового литературного процесса, в национально специфическом настоящем объединяя мировое прошлое и будущее.

|B. B. Witt|

Инициатором, руководителем авторского коллектива, ответственным редактором настоящего труда была талантливая исследовательница, известный полонист Вивиана Владимировна Витт, скончавшаяся незадолго до его выхода из печати. Литературологи Института славяноведения и балканистики АН СССР посвящают эту книгу памяти В. В. Витт.

Проблема типизации в процессе становления польского реализма

И. К. Горский

Если нет реализма без типизации, то и освещение его судеб немыслимо без изучения последней. Когда возник, например, тот классический реализм, за которым у нас закреилось название критического: в XIX в. или же еще в эпоху Просвещения, — этот спорный вопрос вряд ли удастся решить, пока не будут раскрыты принципы типизации, т. е. возможность разных подходов к обобщению повторяющихся явлений действительности. Ведь типизация тоже не остается неизменной, и способы ее зависят не только от объективных факторов (от социального уклада и наличия в обществе соответствующих его структуре человеческих типов), а и от субъективных, и прежде всего от представления людей каждой исторической эпохи о законах своей жизни. Необходимость, которая в античных представлениях связывалась с роком, божественное пророчество Средневековья, земные человеческие страсти Ренессанса, мистический скепсис времен Барокко, «вечный разум» просветителей, «всемирный дух» романтиков, наконец, детерминирующая «среда» реалистов, идентичная общественно-групповой обусловленности личности, и та же классовая зависимость и активность индивида, но только поднятые на ступень ее политического выражения (партийности), — это различные подходы к объяснению особенностей человека. Стало быть, говоря об обобщении этих особенностей, повторяющихся у разных людей какой-то определенной группы (о типизации), необходимо иметь в виду различие тех исторических доминант, под углом которых рассматриваются (систематизируются) отношения индивида к обществу. Ибо в конечном счете именно отношение индивида к обществу, выражаемое в различных формах, является той сквозной, стержневой проблемой, которая пронизывает всю историю литературы, начиная с древнейших пор и кончая современностью, и которая поэтому является естественноисторической основой классификации различных литературных эпох и направлений, а, вследствие этого, также и различных принципов типизации.

Конечно, в Польше становление реализма происходило иначе, чем, скажем, во Франции, в Чехии не так, как в России, и т. д. Однако при всей неповторимости отдельных путей перехода к реализму этот процесс в разных литературах совершился по некоторому общему закону, проявлявшемуся и в той типологической особенности, что в большинстве европейских стран становлению

реалистического метода предшествовала смена классицизма романтизмом. Такая смена наблюдалась и в истории польской литературы. Своеобразие проявилось лишь постольку, поскольку, во-первых, польская жизнь, запечатлевшаяся в произведениях польских писателей, отличалась по своему конкретно-историческому содержанию от жизни других народов, и, во-вторых, поскольку та же реальная жизнь определяла и особый путь перехода польской литературы к реализму. Но в этих конкретно своеобразных, национально неповторимых условиях развития польской литературы проблема типизации решалась в ней в общем так же, как и во всех других литературах, переживавших или переживающих аналогичную стадию перехода к реализму. Поэтому историко-литературное освещение конкретного польского опыта позволяет сделать и некоторые общие, теоретические выводы по вопросу, поставленному в заглавии статьи. Суждения в настоящей статье есть конкретизация положений, изложенных автором в работе: *Горский И. К.* К вопросу о типизации (см. сб.: Классическое наследие и современность. Л.: Наука, 1981, с. 34—35).

Для нашей цели (проследить становление принципа реалистической типизации) достаточно будет из предшествующей истории остановиться на проблеме типического у классицистов и романтиков.

Просветители XVIII в. рассматривали человека как «данного самой природой»¹. При их еще неисторическом подходе общество представлялось суммой индивидов, распределявшихся по сословиям примерно так же, как животные по видам. Главнейшей особенностью человека признавалась его разумность (именно тогда возникла формула «человек это разумное животное»). В политике такой взгляд приводил к убеждению, по которому общественный прогресс, социальная справедливость и судьбы государства ставились в зависимость от гражданского устройства, от правовых реформ. Внедрение разумного сознания, просвещение общества приобретало, таким образом, значение первостепенной важности, вследствие чего разум и оказывался той доминантой, которой подчинялось художественное обобщение². При этом проблема общественной обусловленности индивида даже и не возникала в силу ее самоочевидности: хотя просветители считали всех людей равными по рождению, однако в реально существующих условиях каждый носил на себе печать своего сословия, и сословия отличались друг от друга такими же устойчивыми особенностями. Они-то и персонифицировались в лицах (порой олицетворялись в образе животных). Это был рационалистический принцип типизации, весьма отвлеченной, еще не связанной с раскрытием индивидуального своеобразия человека. Обстоятельства принимались в расчет лишь постольку, поскольку они становились предметом разумных или неразумных решений героя, т. е. осознавались им, а не просто, даже вопреки его сознанию, обусловливали его поведение.

У польских классицистов индивидуализация типического последовательнее всего проводилась в дифирамбах и сатирах. В ди-

фирамбах она выражалась стихийно, через личное отношение поэта к своему кумику (такова, например, поэзия С. Трембецкого, представлявшего собой «почти идеальный тип придворного»³). Непроизвольно проявлялась она и в сатирах — вследствие ассоциации бичуемых общественных пороков с теми магнатами, их дочками, женами и приспешниками, портреты которых служили живой мишенью для нападок (особенно у Т. К. Венгерского и Ф. Заблоцкого). Поэтому их анализ не так показателен для метода классицистов, как их комедии и повести. Именно анализ последних показывает, что индивидуализация типического еще не стала особой задачей для классицистов и решалась ими в принципе так же, как в басне, где ни о каком раскрытии личности персонажей не может быть и речи, но где, несомненно, воспроизводились типичнейшие явления общественной жизни той эпохи.

За редким исключением польская комедия в эпоху Просвещения была представлена переводами, а еще чаще переделками зарубежных писателей, причем не только таких классиков, как Мольер и Бомарше, а и многих даже третьестепенных драматургов, чьи сочинения подвергались иногда, как, например, у Заблоцкого, значительному усовершенствованию. Такая практика повторения готовых произведений в те времена, и не только в Польше, была общепринятой и считалась нормальным актом творчества, отнюдь не противоречащим понятию писательского достоинства. Она соответствовала тому уровню общеевропейского развития, когда устоявшиеся представления об иерархии сословных отнопшений, обязывающих обычаев, понятий о чести и т. д. могли еще, при соответствующих видоизменениях национально-бытового аксессуара и языковой трансформации, одинаково хорошо удовлетворять эстетическим потребностям просвещенных кругов разных стран.

Так, оригинальность Ф. Богомольца (1720—1784), родоначальника польской просветительской комедии, заключалась в том, что он, варьируя сюжеты заимствованных пьес, снабжал действующих лиц чертами польского быта и характерными для поляков речениями, отражавшими их жизненный опыт и их склад мышления. Той же цели приспособления заимствованного служила полонизация имен: Добротливский — добр, Лакомский — скуп, Пиякевич — пьяница и т. п. Такие имена-этикетки у классицистов, выделяя главную черту персонажа, указывали одновременно на ее распространенность, повторяемость среди определенной общественной прослойки. К лучшим комедиям Богомольца, написанным для Национального театра, относят «Женитьбу по календарю», «Доброго пана» и «Монитора».

«Женитьба по календарю» (1766) примечательна двумя типами, часто мелькавшими в польской сатире. Это выразительный шляхетской заскорузлости (сарматизма) Старушкевич и промотавшийся вертоопрах Марнотравский. Классицисты называли такие типы характерами, хотя они редко напоминают их. Правда, в об-

разе Старушкевича мы видим не только консервативного шляхтича, политически зловещего своей приверженностью к грубым нравам старины с ее дикими предрассудками, но и простоватого хитреца, для которого важнее чести, жадного и вместе с тем трусливого. Этот колоритный тип мог бы стать даже характером, если бы другие персонажи пьесы (система ее образов) были под стать ему. Но другие персонажи являются тут либо марионетками, либо однозначными носителями типичного, вроде Марнотравского — этой вариации популярнейшей в Польше фигуры франта, увлекавшегося заграничной модой, игрой в карты и охотой за приданым. У Богомольца он терпит поражение, но не из-за своей оплошности или противодействия своего благородного соперника, ополяченного немца Эрнеста. Его выводят на чистую воду находчивая горничная Агата, соединившая Эрнеста с любящей его Элизой, дочерью Старушкевича, противившегося ее браку с чужеземцем. Эта благополучная связь, служа назиданию, не обусловлена, однако, ни отношениями типов, ни тем более индивидов, которых здесь нет. Нет их и в «Доброму пане» (1767), где социальная тема раскрывается с помощью той же рационалистической типизации и такой же трафаретной интриги, вращающейся вокруг соперничества двух претендентов на руку девушки. Пан Добротливский, с отзывчивой душой, одинаково чуткою и к сердечным влечениям своего сына и к нуждам крепостных, и жестокий крепостник Халасницкий, даже из слуг выжимающий последние соки, — вот те два типа, на которых держится комедия. Нендинецкий, лакей Халасницкого, доведенный до отчаяния его скредностью, крадет у него шкатулку с червонцами, которую находят крестьяне Добротливского и, благодарные своему «доброму пану», отдают ему вместе с деньгами, собранными для подарка молодым. Гуманное обхождение с крепостными — случай вполне возможный, хотя и маловероятный. Как редкий, не показательный для крепостников, он мог быть объяснен лишь индивидуальной исключительностью поместья Добротливского. Наоборот, обирание мужиков характеризовало многих, добрых и злых, щедрых и прижимистых, и как явление распространенное объяснялось не просто жадностью Халасницкого, а его типичностью, т. е. общегрупповой особенностью, развившей в нем до уродства его индивидуальную склонность к скопидомству. Но у Богомольца доброта и жадность вовсе не индивидуальные проявления характеров, а олицетворенные свойства общечеловеческой натуры, в абстрактном понятии которой отдельное и групповое еще не различаются, механически чередуясь в образе одного или нескольких персонажей. «Я осуждаю пороки, не касаясь лиц», — говорит Охотницкий, герой «Монитора» (1767), превосходно характеризуя этим изречением и классицистический принцип типизации.

Более оригинальны комедии Ф. Заблоцкого (1752—1821), хотя они большей частью тоже являются переделками зарубежных пьес, в том числе лучшие из них — «Ухаживания франта» (1781) и «Сарматизм» (1784, пост. 1785). У Заблоцкого франт уже не так

прямолинеен, как Марнотравский у Богомольца. В его образе больше штрихов, характеризующих данный тип, причем, действуя в манере хладнокровного, искушенного в делах сердечных охотника за приданным, он в соответствующей ситуации обнаруживает и не обязательное для людей его склада живое чувство непроизвольной ревности. Это уже проблеск индивидуализации типа, признак зачаточной обрисовки характера героя. То же можно сказать и об Арысте, домоседливом помещике, одержимом жадностью, который свою страсть к игре прикрывает лицемерными нравоучениями, а потом, проиграв, срывает зло на камердинере. Франт, разоблачая себя как повесу и поступками и речами, не только не терпит поражения, а, напротив, достигает своей цели, женясь на теплой вдовушке, близкой ему по нравам. Выдержанность обрисовки типов в их отношениях между собою придает комедии Заблоцкого ту цельность бытового колорита, которая вплотную подводит к объяснению поведения действующих лиц условиями их жизни. Но это пока лишь исключение из общего правила. Говорить о сколько-нибудь последовательной индивидуализации типов у Заблоцкого не приходится, о чем свидетельствует «Сарматизм». Благодаря наличию социального фона типы в этой комедии рисуются еще ярче. Спесивый шляхтич-домосед Гуронос, подстрекаемый своею слившейся женой Рыксою и ее родственником, дебоширом Буживоем, из-за пустяков затеял склоку с таким же, как и он, чванливым соседом Жеготой. В их ссору вовлекаются дворня и крестьяне, в отношениях с которыми шляхта и раскрывает свою крепостническую озверелость (Рыксе, например, ничего не стоит пристрелить мужика, как собаку, не говоря уже о нещадной порке холопов). Ослепленные яростью своей ссоры, они и слышать не хотят ни о долгे перед отечеством, ни тем более о какой-то человечности — даже по отношению к своим детям. Их урезонивает лишь вмешательство магната, по поручению которого ссорящиеся заставляет смириться и породниться рассудительный пан Скарбимир. Все типы очень колоритны и в своих отношениях великолепно отражают общую атмосферу шляхетской разнозданности в канун окончательного падения Речи Посполитой. И все же принцип художественного обобщения, лежащий в основе создания этой впечатляющей социально-бытовой картины, нельзя еще назвать социальным, характерным для реализма, — он не сообразуется с индивидуализацией персонажей, которые ведут себя в соответствии с логикой олицетворяемых ими типов, но не всегда оправдывают свои индивидуальные характеристики. Так, в действии не последнюю роль играет горничная Агатка, которая, однако, мыслит как просвещенная особа и при этом не обнаруживает ни малейших признаков личной симпатии или антипатии к своему глуповатому жениху. Личность слуг Заблоцким, как и другими классицистами, попросту еще не принималась в расчет, и это очень показательно в данном случае для принципа типизации. У классицистов слуги носят еще условно-литературный характер, т. е. вписываются в единый ансамбль образов лишь

потому, что, кроме внешности, ничем не отличаются от господ. Их суть, определяемая положением лакеев, в лучшем случае совпадает с их личиной. Но чаще они являются психологически противоестественными созданиями, не имеющими своего лица. Иногда они служат рупорами авторских идей и почти всегда характеризуют в своих речах типы главных персонажей, предвосхищая их появление на сцене. Мужики иногда наделяются диалектом («Добрый пан»), но диалект не есть индивидуальная особенность.

Таким же рационализмом отмечена и типизация в просветительской прозе. Причем многое из того, что в театре выражалось с помощью жестов и речей, в прозе описывается, служа детализации типов. Под этим углом зрения мы и коснемся романа И. Красицкого (1735—1801) «Приключения Николая Досвядчинского» (1776) и повести Ю. У. Немцевича (1758—1841) «Двоих Сечевых» (1815).

Как и в других родах классицистической литературы, так и в прозе типичные черты, взятые из жизни различных слоев общества, нередко еще соединялись чисто внешним способом, приводя к той особой литературной условности, которая находится в вопиющем противоречии с возможностью индивидов подобного психологического склада. Так, в образе главного героя романа Красицкого соединены в сущности два противоположных типа, из которых один персонифицирует плоды порочного, а другой — разумного воспитания. Если бы перерождение Досвядчинского совершилось в изменившихся условиях одного, допустим, реального плана или, по крайней мере, без возвращения героя с утопического острова на родную землю, то мы, возможно, имели бы дело с типичной или нетипичной эволюцией характера. Но Досвядчинский, растлеваемый порочным образом жизни польской шляхты, и Досвядчинский, борющийся с этим образом жизни после возвращения с острова Нишу, — это не одно лицо, а два разных типа под общей личиной. Неограниченность образа подтверждается и некоторыми деталями. Так, изображая состояние своего героя, попавшего вместе с неграми в рабство, Красицкий заставляет его заметить, что большой отрадой для него в этом «несчастье было созерцание Нового Света». Один из богатейших купцов Пенсильвании, выкупивший Досвядчинского из неволи, извиняется перед ним за свое «излишне простое и несветское» обращение. Причем дело здесь именно в неверности деталей, а не в их условности или нежизнеподобности. Литературно условна вся вторая книга романа, однако в ней немало верных деталей, и среди них такой метко подмеченный психологический штрих, как тоска героя по привычному образу жизни, побуждающая его бежать от полюбившихся ему нишан. Жизненно неправдоподобно, чтобы богатого человека, позволившего себе «возмущаться нравами европейских народов», заключили под стражу, потом упратали в дом умалишенных и т. д. Это, разумеется, тоже литературная условность, но такая, которая верно пародирует политическую нетерпимость, господствовавшую в Европе в течение многих столетий. Короче,

образ Досвядчинского представляет собой мозаику штрихов, типичных и нетипичных, которые просто чередуются, не воссоздают характер в его цельной совокупности.

Таким же внешним соединением штрихов, правда, более характерных, рисуются образы и в повести Немцевича «Двое Сецехов». Эта повесть представляет собою обрамленное словами рассказчика чередование сопоставляемых выдержек из дневника Вацлава Сецеха (с 7 октября 1710 по 1717 г.) и из дневника Стапислава Сецеха (с 7 октября 1808 по 1812 г.). Повести предпослан эпиграф из Буало: «У каждого века свои черты, дух и обычаи». Стало быть, писатель сознательно стремился обрисовать типы двух эпох. И хотя в заключение говорится, что у каждой из них были свои достоинства и недостатки, однако начало XVIII в. представлено здесь фтигурой заскорузлого шляхтича (сарматы), тогда как начало XIX в. — носителем традиций Просвещения. Несмотря на идею историзма и элементы сентиментализма (эпизод с солдатом, обидевшим крестьянина), типизация у Немцевича выдерживается в духе просветительского рационализма. Характеров, как и у Красицкого, нет: образы обоих героев представляют собою конгломерат из морально-бытовых и социально-политических штрихов и картинок, написанных на рассказ о их жизненных путях. Эти штрихи и картинки иллюстрируют мысль о дурных и добрых нравах, которые, согласно Немцевичу, зависят от воспитания, в недостатке которого усматривается причина катастрофы Речи Посполитой и источник непрекращающихся войн. Иллюзия — типично просветительская.

Любопытно, что родственный по натуре Вацлаву Сецеху Я. Х. Пасек (1636—1700 или 1701) в своем «Дневнике» (изд. 1836) предстает гораздо более живым типом; но ведь Пасек, как и Трембецкий, стихийно раскрывал свое отношение к жизни, отнюдь не думая выдавать себя за общенациональный польский тип, каким он стал казаться позднее, вызвав даже справедливый протест со стороны историка К. Шайнохи⁴. От стихийного самовыражения типичности сознательная типизация отличается тем, что она неотделима от концепции человека и общества. Пока феодальный уклад в большинстве европейских стран держался прочно, пока, следовательно, проблема личности не приобрела особого, самостоятельного значения, всеоглощающее внимание к общему, сословному в людях было неизбежно, и естественно было внешнее соединение типического и индивидуального. Но со временем появления повести Немцевича наполеоновские войны уже основательно порасшатали феодальные порядки, ускорив пробуждение в людях сознания собственного достоинства. При таких объективных сдвигах для создания цельных образов требовался только отказ от нарочитого дидактизма. В «Ухаживаниях франта» Заблоцкий уже дал первый образец пьесы, правоучительная тенденция которой вытекала из отношений между типами. Правда, это был исключительный случай, но и он доказывал возможность непосредственного перехода от классицизма к реализму. В после-

наполеоновскую пору дело было только за появлением большого таланта, способного реализовать эту возможность, и польская литература выдвинула такого гения — А. Фредро.

Александра Фредро (1793—1876) нельзя понять вне тех изменений, которые вскоре породили романтизм с его исключительным вниманием к человеческой индивидуальности. С классицистической комедией, в частности и с мольеровской, комедию Фредро сближает лишь соблюдение трех единств, стихотворная форма, парадиательные имена да резкое выделение доминирующей черты действующих лиц. Но эти лица — уже живые люди. От классицистов Фредро существенно отличает пристальное внимание к личности человека, что, между прочим, выражается у него и в обширных ремарках, уточняющих позу, мимику, тон речи и т. д. Образы у Фредро намного правдоподобнее, чем у классицистов. Так, соблюдая единство времени, он ставит, однако, своих героев в такие денежно-долговые, семейно-бытовые, матrimониальные и иные ситуации, в которых бы они могли раскрыться без всякой натяжки за одни сутки. Никакого дидактизма у него нет. Его герои терпят поражение или добиваются успеха лишь вследствие обстоятельств, в которых они ведут себя сообразно своим характерам. В индивидуализации этих характеров Фредро еще значительно уступает романтикам, но часто и потому, что та среда, которая их порождала, не очень была богата личностями. Многие из его типов, известные и прежней литературе, в новых условиях вырождались, лишь внешним образом приспосабливаясь к ним, и в этом приспособлении к новому, метко подмеченному драматургом, обнаруживали свою старую сущность, подчас в самых нелепых проявлениях, — отсюда непревзойденный фредровский комизм.

К. Выка верно заметил, что с классицистами Фредро сближает не следование их поэтике, а наблюдения над практикой тогдашнего театра, сложившегося на базе классицистического репертуара⁵. В сущности, это тот же случай, с каким мы встречаемся в «Горе от ума» Грибоедова, который, намереваясь создать весь новую даже по форме, вынужден был, однако, чтобы увидеть свое детище на сцене, считаться с господствующей театральной традицией, привычками зрителей и т. д.⁶ Что за внешним сходством с классицистами у Фредро скрывается совершенно иной принцип художественного обобщения, доказывает уже его первая комедия «Пан Гельдхаб» (1818, пост. 1821).

Некоторыми ситуациями (в какие ставятся действующие лица) «Пан Гельдхаб» напоминает комедии классицистов, но типы здесь иные и действие развивается совсем по-другому. Гельдхаб — высокочка из мещан, разбогатевший на махинациях с военными поставками и жаждущий породниться с аристократией, дабы упрочить свое положение в обществе. Князь Родослав, хотя и охотится за приданным, но это уже не фронт классицистической комедии, он — отпрыск деградирующей знати, торгующей титулами. Его приятель Лисевич — прихлебатель, сводник и

трус — одной своей «дружбой» показывает, чего стоит князь. (Эти типы, как и дочь Гельхаба Флора, будут встречаться позднее у Ожешко, Пруса, Ю. Близинского и у других реалистов.) Ротмистр Любомир — польский патриот, которому в любви Флоры чудится награда за тяжкие ратные труды и лишения. Майор — преданнейший друг своего товарища по оружию, прямодушный и отважный, с бретерской хваткой. Гельхаб уверяет непрошено гостя, которому некогда пообещал руку дочери, что Флора забыла о нем и мечтает выйти замуж за князя. Зная развязки классицистических комедий, невольно — вместе с Любомиром и майором — подозреваешь Гельхаба в наглой лжи и насилии над сердцем несчастной девушки. Оказывается — нет! — дочь достойна своего отца. В сцене объяснения Любомира с Флорой обнаруживается вся никчемность тщеславной эгоистки, мечтавшей блестать в высшем свете. Майор, который уже успел повергнуть в смятение князя и нагнать страху на Лисевича и Гельхаба, сам попадает в смешное положение. Отказ Любомира жениться на Флоре — после того, как князь, ставший наследником умершей тетушки, отрекся от намерения породниться с мещанином, — лишь логическая развязка. Случайность — неожиданное наследство князя — только подчеркивает необходимость такого поворота в поведении героев с их особой психологией, или характерами: одного — гоняющегося за богатством, другого — глубоко оскорбленного в своих лучших чувствах. Если угодно, здесь есть даже назидательная мораль, но объективно вытекающая из психологии типов, за которыми стоят определенные общественные прослойки с их нравами и имущественными отношениями. Это уже не реалистический принцип типизации, а социальный, реалистический⁷.

Нет у Фредро и слуг, стараниями которых влюбленные сединялись у классицистов брачными узами. Они появляются у него только на правах самостоятельных характеров. Так, в комедии «Муж и жена» (1821, пост. 1822), насчитывающей всего четыре персонажа, служанке принадлежит особая роль. Граф Вацлав — повеса и брюзга, донимающий свою домоседливую жену Эльвиру придираками, потому что она мешает его шашням с горничной. Эльвира привязана к дому лишь потому, что ей удобно здесь встречаться с приятелем мужа Альфредом, который своему же учителю по части совращения женщин наставляет рога. Наконец, горничная Юстина, которая водит за нос всех трех: обманывает хозяйку, с ее мужем изменяет ее любовнику, а последнему с первым. Отчасти Юстина вынуждается к этому положением служанки, но не без некоторого личного расположения и намерения скопить деньжонок, чтобы с их помощью найти потом себе подходящего жениха. В образе Юстины тип переходит в характер, в котором преломляются особые обстоятельства жизни прислуги. Это и есть социальный принцип типизации, хотя в пьесе нет ничего социального — ее тема целиком относится к морально-бытовой сфере, касающейся частных, се-

мейных и интимных отношений. Чрезвычайно типична и развязка: уличив друг друга в обмане, господа дружно сваливают свои грехи ... на горничную.

Весьма показательно также для этого принципа типизации резкое ослабление зависимости от образцов.

Так, «Месть» (пост. 1834) Фредро и по сюжетам и по типам генетически восходит к «Сарматизму» Заблоцкого, однако она не кажется переделкой. Даже относительно неразвитая индивидуализация образов (неотделимая от их насыщения деталями и штрихами из наблюдений над реальным бытом изображаемой среды) приводит к угасанию литературной условности и существенному повышению творческой оригинальности, самобытности писателя, его индивидуальной неповторимости. Герой этой пьесы, чесник Раптусевич, вроде бы тот же Гуронос Заблоцкого, но только наделенный живым темпераментом. Он весь бурлит в неудержимых порывах сангвиника, обнажающих его панское высокомерие, патриархальную грубоватость, помещичью расчетливость в выгодной женитьбе, шляхетскую заносчивость и унаследованное от былых времен феодальное своеолие, готовность к самочинной расправе, наездам и насилиям. Под стать ему и его сосед, реент Мильчек, этот литературный двойник Жеготы Заблоцкого, оправдывающий свое имя «молчуна» только тем, что более терпелив и хладнокровен в достижении своих целей. Но по существу он такой же спесивый и надменный по отношению к меньшой шляхетской братии, как и чесник. Он тоже склонник, но еще более изощренный в сутяжничестве, хотя и не лишенный чувства рыцарской чести (вызов на дуэль он принимает), и при этом деспотичен. Он не только не платит рабочим, но и под предлогом неуплаты вынуждает их «записаться» в свидетели против чесника. Для сведения счетов с соседом он стремится использовать и сына Вацлава, чувства которого попирает, прикрываясь показной отцовской заботой и лицемерным смирением перед начертаниями небес. Папкин, этот прообраз сенкевичевского Заглобы, уже и совсем не похож на Буживоя Заблоцкого, хотя и перекликается с ним, как и с позднейшим гоголевским Хлестаковым. Смешной неудачник, у которого угодливость приживальщика соединилась с личной боязливостью и который тем нахальнее хвастается своей рыцарской храбростью, чем сильнее унижают его чесник, реент и даже племянница чесника Клара. К Кларе он по-своему неравнодушен, но не настолько, чтобы даже «умирай» завещать ей случайно полученный кошелек с червонцами. Только отдаленной литературной ассоциацией связаны с парой влюбленных Заблоцкого также Клара и Вацлав. Клара хотя и дорожит девичьей честью, но уже не имеет ничего общего с ходячей невинностью: она любит Вацлава, однако не очень верит его любовным излияниям, подтрунивает над ними, выказывая в своей иронии трезвый взгляд, и, узнав о его прежней связи с Подстолиной, не меняет своего решения стать его женой. То же и Вацлав: он влюблена в Клару, а между тем, как и

водится в жизни, тщательно скрывает от нее грехи своей юности. И, наконец, бесподобная Подстолина, вроде бы напоминающая многих модниц классицистической литературы, но на самом деле — создание оригинальное, выхваченное из самой жизни. С виду она беззаботная болтушка, похоронившая трех мужей и подыскивающая четвертого, не для того, чтобы утолить печаль вдовушки, а чтобы сохранить свое положение: она совсем не та богатая наследница, за какую ее принимают. Поэтому она охотно обещала руку старому чеснику, но когда ей подвернулся молодой Вацлав, в котором она узнала своего пропавшего любовника, Подстолина не колеблясь переметнулась на сторону реента и с ним заключила контракт, обязывающий его сына жениться на ней или выплатить ей за нарушение этого договора солидное вознаграждение. Она оставила с носом не только чесника, но и провела самого реента, терпкого крючкотвора.

Вообще в обрисовке женских фигур Фредро, как заметил П. Хмельевский, оставил далеко позади классицистов. «Прежняя комедия не заботилась о том, что будет после занавеса; для нее было достаточно, если она, выведя на сцену очаровательных барышень, доводила до осуществления их самых пылких желаний»⁸. У Фредро иначе: анализируя ту же «Месть», «Девичьи обеты» (1827—1832, пост. 1833), «Пана Йовяльского» (1832) и др., почти всегда можно сказать, как будут вести себя его героини, выйдя замуж. А такое предвидение возможно лишь тогда, когда тип переходит в характер, т. е. когда повторяющееся у многих представителей данной общественной группы выделяется в одном лице с определенными индивидуальными склонностями, основываясь на которых и можно предсказать, как будет реагировать это лицо в той или иной ситуации. Возможность такого предвидения вероятного поведения героя есть верный признак реалистической типизации его образа.

Но такой путь непосредственного перехода от классицизма к реализму находился в противоречии с основной тенденцией тогдашнего развития польской литературы. Расхождение Фредро с магистральным руслом развития отечественной литературы выражалось и в том, что привязанность к бытовой сфере в его время стала считаться признаком ограниченности; и в том, что его юмор, естественно вытекавший из бытового комизма, не вязался с романтической иронией; и, наконец, в том, что Фредро представлял тот литературный род, который в позднейшей перестройке жанровой системы, вызванной становлением реалистического направления, оказался отодвинутым на последнее место (становление реализма совершилось в основном в прозе). Таким образом Фредро, открывший принцип реалистической типизации, оказался отрезанным от реалистического направления. Он не стал его зачинателем, так и оставшись благодаря своему гениальному дарованию блестящим исключением из общего правила.

Чтобы отделить истинное от иллюзорного в «вечном разуме» просветителей, потребовались долгие мучительные сомнения не

одного поколения. На закате эпохи Просвещения они уже приглушали дидактизм басен Красицкого, изливались в сетованиях чувствительного сердца Ф. Д. Князьнина и Ф. Карпинского, у иных же оборачивались мистицизмом (Я. П. Воронич, А. Мостовская). В 1818 г. К. Бродзинский, противопоставляя классицизму традиции сентиментализма, выступил с требованием национальной самобытности литературы, которая бы, опираясь на народное творчество, отражала «народный дух» славян — присущую им «любовь к отчизне», «нежную чувствительность», «простоту», «сдержанность в порывах» и т. п. А тем временем «вечный разум», еще недавно приводивший его адептов к смелым выводам, деградировал. Призывы к благородству в устах К. Козьмина, Я. Снядецкого и других энтузиастов классицизма, третировавших невежественный народ вместе с его «бредовой» поэзией, звучали уже проповедью примирения с крепостничеством и национальным угнетением. Это не могло не вызвать ответной реакции со стороны патриотических кругов. Выражая их настроения в «Балладах и романсах» (1822), возвестивших рождение романтического направления в польской литературе, Мицкевич противопоставил «мудрости» классицистов народные верования и живые народные чувства. За этим брожением умов и кипением чувств скрывалась ломка общественных отношений.

Распад патриархального уклада привел к тому, что индивид уже оторвался от сословия, но еще не определился в возникавшем укладе, и это переходное, диффузное состояние приковало внимание мыслящих людей к человеческой личности. Проблема личности приобрела актуальнейшее философское, историческое и художественное значение. Тогда казалось, и, пока шел процесс «перемещивания» выходцев из разных сословий в складывавшейся общественной структуре, не могло не казаться, что при растущем чувстве личного достоинства человек может так же произвольно определять свое отношение ко всему обществу, как он это делал, скажем, при выборе кружка, секты или политической организации. Разгадка человеческого бытия, его общественных противоречий и исторических изменений, казалось, таялась в самом же человеке. Но одного рационального начала представлялось уже недостаточно для истолкования общественной жизни, в отношениях с которой индивид обнаруживал свое бессилие как раз в наиболее разумных стремлениях, приводивших к конфликту мечты с действительностью. Так, отбросив отвлеченные веления «вечного разума», романтики обратились к его конкретному носителю — к индивиду и в нем пытались найти объяснение жизни всех других, таких же конкретных существ, из которых складывалось общество.

При таком взгляде на человека общество представлялось простой совокупностью людей (толпой), из которой, естественно, выделялись наиболее оригинальные, исключительные или выдающиеся индивиды, игравшие заметную роль в истории. Эта романтическая концепция пассивной толпы и активных героев напла-

свое выражение и в «Конраде Валленроде» (1828) Мицкевича, и в «Канёвском замке» (1828) С. Гоциньского, и в «Змее» (1832) Ю. Словацкого, и в «Небожественной комедии» (1835) З. Крачинского, и во многих других произведениях. Индивидуализм в указанном, философском смысле продолжал оставаться основополагающим романтическим принципом даже тогда, когда он в бурном процессе межпоколенческого литературного развития Польши (в период между восстаниями 1830 и 1863 гг.) получил видимость своего полного отрицания, когда индивидуалистический бунт против общества сменился призывом самоотверженно бороться за освобождение этого общества от угнетения, а претензии поэта-гения на право пренебрегать толпой уступили место сознанию обязанности для романтического («вещего») поэта быть слугою и вдохновителем своих угнетенных соотечественников. Если классицисты опирались на безликие типы, то романтики — на исключительные характеры, в которых они, как правило, минуя общественно-групповые отношения, стремились нашупать связь человека с историей. Так, Конрад из III части «Дядов» (1832) Мицкевича и Кордиан из одноименной драмы Словацкого (1834) мечтают стать воплощением воли, чувств и мыслей всего народа. С таким отношением романтиков к личности связано также своеобразное сочетание индивидуализма с масштабностью обобщения не только «духа» всей нации, но и всего человечества, как это мы видим в упомянутых драмах Мицкевича и Словацкого. Комментируя созданный им в поэме «Ламбро» (1833) образ исключительного героя, Словацкий говорит, что «Ламбро — это человек, являющийся портретом нашего века, его безрезультатных усилий, это воплощенная ирония судьбы». Для него в одном лице заключался целый мир. Призываая искать «различными путями содержательную, животворную мысль» своей отчизны, он поясняет: «...счастливым будет тот, кто сумеет сосредоточить в своей пылающей душе как можно больше лучей света и отразить их. Но ошибается тот, кто полагает, что народность поэзии заключается в описании национальных событий: события являются только одеждой, телом, под которым надо искать еще национальную душу или душу мира»⁹.

Обратной стороной этого стремления к масштабным обобщениям было невнимание к «мелочам» быта. Быт был слишком узкой областью для тех, кто дерзал постигнуть связь личности с судьбами мира, в единичном раскрыть тайну всеобщего, которое при такой масштабности испарялось до абстрактного понятия «национальной души или души мира». Более того, быт «засасывал» людей, вынуждая их жертвовать великими помыслами ради повседневных забот о своем бренном существовании, — он заслуживал лишь презрения. При таком отношении к быту индивид неизбежно поворачивался к романтикам своей субъективной стороной. Духовное и материальное разъединялись. Тем не менее, по сравнению с рационалистическим принципом типизации, установка романтиков на обобщение повторяющихся индивиду-

альных черт знаменовала значительный шаг на пути движения литературы к конкретности художественного познания.

Так, Красицкий и художественным талантом и глубокомыслием намного превосходил Гоциньского; однако если сопоставить его «Приключения Николая Досвядчинского» с повестью Гоциньского «Король замка» (1842), то бросится в глаза огромная разница в искусстве психологического анализа, его возросшая обстоятельность и тонкость. Душевые движения Махницкого, главного героя повести Гоциньского, передаются и в их внутренних перепадах, и в мимике, и в речи, и через окружающий предметный мир. Эта повесть отличается несравненно более высокой верностью деталей, подробностью изображения обстановки (например, развалин Оджиконьского замка на берегу Вислы в окрестностях Кросна), красочностью описания природных явлений и т. д. Но тщетно было бы искать в образе Махницкого, так тщательно индивидуализированном, какие-то типичные черты — хотя бы в той простой наметке, какая дается в романе Красицкого. Махницкий — личность во всех отношениях феноменальная, что и подчеркивается его полной духовной разобщенностью с остальными людьми. Это сумасшедший, обитающий в развалинах замка, человек, потерявший рассудок от нестерпимой патриотической боли и не могущий понять своих соотечественников, которые спокойно живут и даже веселятся на руинах поверженного отечства. (Позднее сходный образ патрнота-безумца появится в романе Ожешко «Помпалинские», но ее Кникс — скорее фигура эзоповского языка, символизирующая страдания бывшего повстанца, нежели исключительный характер.) У Гоциньского же Махницкий противопоставлен как личность необыкновенная обычным людям, считающим его умалишенным и тем не менее уступающим ему не только в нравственном отношении, но даже в здравости некоторых суждений.

Столкнувшись с явлением несоответствия высоких намерений отдельного человека с конечным результатом деятельности многих людей — с этой «проницай судьбы», — романтики в недоумении остановились перед этим фактом, не зная, чем объяснить его, и в результате эта «ирония» в их поэзии окрасилась в трагические тона. Трагический пафос, таинственность, загадочность были не чем иным, как выражением бессилия постичь те неуловимые законы общественного развития, которые прежде выводились из «вечного разума». Герои большинства романтических произведений — это люди, погибающие в неравной борьбе с какими-то непонятными силами. В действительности за ними скрывались конкретные общественные отношения, но они-то как раз и не попадали в поле зрения. Даже обращаясь к социальной тематике («Канёвский замок» Гоциньского, «Серебряный сон Саломеи», 1844, Словацкого и др.), романтики и ее раскрывали под углом зрения общественно не детерминированной личности. Как и для классицистов, главное для романтиков все еще заключалось в политической, а не социальной сфере.

Пристальному вниманию романтиков к человеческой личности польская литература была обязана гигантским повышением ее общего художественного уровня, но вместе с тем и сужением возможностей типизации. В смысле верности психологического рисунка и художественной правдивости, убедительности изображения характеров (в том числе и исключительных) романтики не только на голову превосходили классицистов, но и не уступали в этом даже позднейшим писателям, реалистам (так, нельзя сказать, что реалистические драмы Ю. Коженёвского, комедии М. Балдуцкого и Ю. Близиньского превосходят глубиной раскрытия внутреннего мира и жизненной правдивостью даже ранние трагедии Словацкого «Миндовг», 1829, и «Мария Стюарт», 1830). Нетипичными создаваемые романтиками характеры делала лишь их уникальность, иногда совершенно немыслимая в рамках какой бы то ни было общей нормы поведения. Так, трудно представить себе, чтобы подвиг Гражины (героини Мицкевича из одноименной поэмы, 1823) могла бы совершить средневековая женщина с иным складом характера или чтобы магистр Тевтонского ордена, не обладающий чертами мицкевичевского Валленрода, изменил крестоносцам из мести за набеги на его бывшую отчизну. Такие из ряда воин выходящие случаи можно было мотивировать лишь индивидуальной исключительностью.

Мотивировать поведение людей условиями их реальной жизни романтики явно воздерживались, как бы опасаясь подменить великое малым, всеобщее узкобытовым. Вместо обобщения наблюдений над типичными условиями жизни людей мы находим у них символы, аллегории, параболы и т. д. Это либо народный зов, воплотившийся в песне Вайделота, пробуждающей в герое сознание патриотического долга перед угнетенной отчизной («Конрад Валленрод»); либо обреченность на искупительную жертву («Ангелли», 1838); либо утраченная корона, символизирующая непостижимую игру случайности («Балладина», 1839); либо чудодейственная арфа («Лилла Венеда», 1840) и т. д. Видеть в образах Вайделота, ксендза Петра, Ангелли — равно как в пушкинском Медном Всаднике или лермонтовском Демоне — типичных представителей каких-то определенных общественных групп так же нелепо, как и искать намек на типичные обстоятельства в арфе Лиллы Венеды. Значение общественной структуры, находившейся в процессе преобразования, романтики еще не схватывали. Каждущаяся непостижимость сил, предопределявших участь людей, приводила порой к отчаянию и пессимизму (А. Мальчевский, молодой Словацкий). Но эта «мировая скорбь» знаменовала крупный шаг на пути к пониманию того, что общество развивается по каким-то законам, не подвластным воле людей, — это было большим открытием на подступах к пониманию социально-исторического детерминизма. Правда, находясь во власти постоянных, неразрешимых сомнений, польские романтики, особенно в условиях изгнания, оказывались чрезвычайно восприимчивыми к идеализму и даже мистике.

Однако по мере углубления классовых противоречий в Польше, обнажавших трагическое бессилие шляхетского освободительного движения, менялась не только тематика романтических произведений, но и способ художественного обобщения. Присущее романтикам тяготение к историзму и народности, к верности воспроизведения местного и национального колорита при обострившемся внимании к крестьянскому вопросу неизбежно вело к перерастанию индивидуализации образов в типизацию индивидуализируемых характеров. Вообще не следует думать, будто бы романтики когда-либо пренебрегали типизацией. Они тоже стремились к ней. Например, в упомянутой поэме «Ламбр» Словацкий совершенно сознательно стремился представить в образе своего героя тип тех «многих, пыне умирающих людей, о которых друзья пишут, кем бы они могли быть, а незнакомые говорят, что они не были ничем»¹⁰. Лишь чрезмерная масштабность обобщения, из-за которой черты Ламбр растекаются, не позволяя связать их ни с одной из реальных общественных сил (групп), делает этого героя представляющим исключительно самого себя, замкнутым в себе демоническим характером. В других же произведениях Словацкого — в трагедии «Горштыньский», написанной в 1835 г., в «Поэме Пяста Дантышка» (1838), в трагедии «Мазепа» (1840) и др., — где такие же, казалось бы, исключительные черты героев связываются с определенными общественными группами, появляются ярчайшие индивидуализированные типы. По смешению акцента с отвлеченных сословных примет человека на раскрытие его личности присущий романтикам способ обобщения, в частности и типизации, можно назвать индивидуализирующим принципом. Правда, обобщение повторяющихся черт индивидуального не гарантирует типизации, но и не исключает ее возможности.

Такой переход к типизации образов на основе обобщения индивидуального наблюдается у романтиков в нескольких случаях, из которых отметим три характерных пути. Один из них тот, когда романтики, противопоставляя исключительное обыденному, изображали последнее в его типичных проявлениях. Так, Гражине противопоставлен в своем роде обычновенный феодал Литавор, междуусобные распри которого придают его образу определенную типичность. В III части «Дзядов» типичными чертами царского сатрапа наделен Новосильцев, и не только он; типичны в своей патриотической самоотверженности и его жертвы, филареты, которым в ином плане противополагается исключительная, терпящая печеловеческие муки личность Конрада. В другом случае индивидуализация образов, так сказать, непривольно оборачивалась их типизацией вследствие типичности конфликта, в котором раскрывались герои. Таковы в «Небожественной комедии» Красиньского граф Генрик и Панкракий — политические типы вождей аристократии и демократии. Таков и Ян Белецкий из одноименной поэмы (1832) Словацкого, в демоническом характере которого проступает тип самолюбивого шлях-

тича, сложившийся в особых, польских условиях феодальной анархии. И, наконец, последний случай — самый существенный — связан с тем переходом на позиции реализма, которому предшествует сознательная установка на выявление в личном общественно-группового.

В отличие от Фредро, который от классицистических типов перешел непосредственно к их индивидуализации, романтики приближались к реализму как бы на путях попытного движения, идя от индивидуализации характеров к их типизации. В русле такой литературной эволюции возник прежде всего «Пан Тадеуш» (1834) Мицкевича, драма Словацкого «Фантазий», написанная в 1841 г., поэма «Бенёвский» (1841) и др. Это тот же путь, каким в России шли к реализму Пушкин и Лермонтов, но только более сложный и запутанный. Проблема ставилась та же — выяснялось отношение личности к обществу, к истории. Но условия ее решения были разные. В одном случае, где проблема отношения человека к истории не затмнялась национальным угнетением, поиски ее решения приводили к сосредоточению на внутреннем конфликте между различными общественными группами, из столкновения которых рождалось историческое движение. В литературно-художественном плане такое решение проблемы личности и общества позволяло обобщать наблюдения над человеком под углом зрения его общественного положения. В другом случае, где та же проблема личности и общества осложнялась необходимостью для всей нации избавиться от внешнего гнета, внимание рассеивалось, блуждая в более широких рамках национального интереса. Поэтому польским романтикам было труднее перейти к реализму. Это видно из сравнения «Пана Тадеуша» Мицкевича с «Евгением Онегиным» Пушкина.

«Пан Тадеуш» — произведение исключительное в польской романтической литературе и, кстати, одно из немногих, развивающих начинания Фредро. Здесь что ни фигура, то тип и индивид одновременно — типичнейшие польские характеры, за которыми обозначились и объясняющие их обстоятельства национальной жизни (хотя их значение еще неясно поэту, что и сказывается в нарушениях исторической хронологии, смешении времен года, в произвольности деталей). Если сопоставить «Пана Тадеуша» с «Евгением Онегиным» вне концепций историзма Мицкевича и Пушкина, то оба произведения придется признать шедеврами реалистического искусства. И, однако же, «Евгений Онегин» — одно из произведений, положивших начало реалистическому направлению в русской литературе, тогда как «Пан Тадеуш», в смысле типизации характеров отнюдь не уступающий пушкинским образам, тем не менее является только элементом реализма в романтической литературе. Таковыми делают их существенные различия в общей концепции историзма: у Пушкина акцентированной на выявлении внутренних противоречий общественной жизни, у Мицкевича, напротив, — на их примирении в общенациональном освободительном движении. Мажорные тона,

возвысившие этот «поэтический роман» (определение самого Мицкевича) до национальной эпопеи¹¹, являются не простым приемом впущения оптимизма, — они выражают романтическую концепцию историзма, непосредственно связывающую деяния индивида с движением истории (с этой точки зрения пристрастие поэта к личности Наполеона совершенно закономерно). Поэтому «Пан Тадеуш», как и произведения с реалистической тенденцией Словацкого, не могут считаться поворотными пунктами в истории развития польской литературы от романтизма к реализму. Они — так же как историческая повесть Г. Жевусского «Воспоминания Соплицы» (1839) и др. — знаменовали лишь накопление элементов реализма в литературе, но еще не ее переход к реалистическому направлению.

К 40-м годам развитие буржуазного уклада в Польше прошло уже глубокую грани не только между городом и деревней, но и самое распавшееся шляхетское сословие разграничило на консервативных и либеральных помещиков, оторвало от них деклассирующуюся шляхту, из которой в основном рекрутировалась новая интеллигенция, повысило роль буржуазии и ремесленников. Все эти изменения отражались в повестях и романах, приобретавших в 40—50-е годы значение ведущих жанров. Развитие последних стимулировалось новыми эстетическими веяниями, исходившими от шляхетской массы и грамотного мещанства, которые хотели видеть в зеркале литературы прежде всего отражение своей повседневной жизни. Эти сдвиги в эстетическом отношении читателей к действительности и позволили Юзефу Игнацию Крашевскому (1812—1887) преодолеть романтическое направление мысли, принципиально иначе поставить самую проблему индивида и общества.

Крашевский уже в начале 30-х годов пытался писать для «людей низших классов» об их обыденной жизни. Противопоставляя себя романтикам, он заявлял, что «прежде забавлялись представлением человека, каким он мог бы быть, ныне же любят смотреть на такого, каков он есть»¹². На первых порах эта установка приводила его, однако, к шаржированному бытовизму. И это объяснялось не только неопытностью писателя. Между осмыслением частных явлений жизни и постижением действительных сил ее развития есть огромная разница, требующая существенно различного масштаба обобщения условий общественного бытия. Поэтому когда Крашевский попытался перейти от фрагментарных зарисовок с натуры к более глубоким обобщениям, он столкнулся с проблемой личности и общества и в результате пришел к тому, чему сначала противился, — к романтизму. Только пройдя романтическую fazu развития (повести «Поэт и мир», 1838; «Всю жизнь бедная», 1840, и др.), он оказался в состоянии перевести романтическую постановку проблемы личности из абстрактного плана в конкретно-исторический. Этому способствовало участие писателя в подготовке крестьянской реформы, его споры с консервативным дворянством по этой самой жгучей проблеме тех лет, по-

будившей его обратиться к социальной повести. Из произведений Крашевского, относящихся к социальному жанру, особого внимания заслуживают роман «Волшебный фонарь» и повесть «Ульяна» — именно с них начинается реалистическое направление в польской литературе.

«Волшебный фонарь» состоит из двух четырехтомных «серий». Первая из них (1843) посвящена провинциальной жизни Волыни, вторая (1844) — жизни Варшавы. Сюжетно они связаны мотивом путешествия Станислава, молодого человека, который, возвратясь из-за границы, в сопровождении своего дяди Августа посещает соседние поместья, ярмарку в Дубно, Киев и т. д. Вторая «серия» намного слабее первой и никакого влияния на литературу не имела. Зато первая, художественно тоже далеко не безупречная, содержала, однако, много новаторского.

Кроме сюжетного мотива путешествия, популярного в эпоху Просвещения, множества знакомых ей типов да иногда искусственного приема их характеристики (вроде той, какую дает Август входящим и выходящим из трактира), с классицизмом Крашевского уже ничто не связывает. Правда, для него было бы «наивысшим счастьем», если бы хоть один читатель, узнав себя в романе, «почувствовал свои пороки и пожелал бы исправиться». Но автор не верит в действенность одной морали; он считает необходимым опираться в своих поучениях на знание реальной жизни, которую и стремится изобразить как можно полнее. При этом он предупреждает, что «лица, входящие в роман, — это не копии с живых оригиналлов, не исследования индивидуальной натуры, а образы общей природы»¹³. Типизируя явления действительной жизни, писатель строжайшим образом отличает тип от характера. Так, рисуя тип непризнанного гения из приверженцев классицизма, он оговаривается: «Впрочем, пан Жарковский был наистрепейшим в мире человеком, с праведным характером, благородными чувствами, дружелюбный, сердечный — пока не переходил к литературе...». Такого рода разграничения типа и характера сопутствуют обрисовке почти всех фигур.

Типы (большой частью уже исследовавшиеся в просветительской литературе или раннем творчестве самого Крашевского) не являются для него загадкой. Их он раскрывает сравнительно свободно, выводя из условий жизни людей данного круга, их имущественного и общественного положения, занятий в прошлом и настоящем, господствующих обычаях, воспитания и т. д. Такие общие типы, представляющие целые группы, фигурируют у Крашевского почти в каждой главе. Познакомив читателя с нескользкими «образцами» аристократии, он выводит затем в сцене «шляхетской охоты» бытовые типы шляхты: старомодного судью, убежденного, что не для того вставляются окна, «чтобы заслонять их запавесками», злорадного пана Антони, безотказно услужливого добряка Тышецкого и др. Тяжба Августа с соседней поместьей служит поводом представить типы сутяги старого закала в образе реента и адвоката новой выучки Хорошковича, который

в отличие от реента «работал не из пристрастия, а попросту ради хлеба, для наживы». Типу мошенника и вора в образе управляющего графским имением Жильевича противостоит в лице Прондницкого тип добросовестного служащего. У большой Юлии встречаются несколько врачей, представляющих разные профессиональные типы. Это и Швернот, не известно где и как ставший доктором медицины и хирургии, который из своей прежней практики цирюльника вынес твердое убеждение, что кровь больным нужно пускать во всех случаях, и его противоположность, квалифицированный вдумчивый врач Вырвич с его коллегами, созванными на консилиум. Дубненские контракты позволили романисту не только обрисовать плачевное экономическое положение крупных, средних и мелких землевладельцев, но и вывести ряд «ярмарочных» типов. Таковы «контрактовый шляхтич», отдающий собранный капитал под проценты в самые непадежные руки; разорившийся или полуразорившийся аристократ, ищащий новых кредиторов, а главное — развлечений; непропеный посредник (*totumfacki*), осаждающий всех своими советами; лошадник, игрок и др. Некоторые из этих типов делятся даже на «подвиды» (так, среди игроков писатель различает четыре разновидности, представленные особыми типами: жалкий шулер, истинный профессианал в этом деле, страшный картежник и игрок от скуки). Описание достопримечательностей Киева сопровождается характеристикой этнографических типов польского пана из Волыни, Галиции, Украины, Великопольши, Королевства Польского и Белоруссии. Рассказывая о предвыборных интригах, предшествующих дворянскому собралию, о нежелании помещиков отрываться от дома и частных занятий ради выполнения своего общественного долга, писатель характеризует и основные гражданские типы — кандидатов и избирателей. Крашевский всеми своими помыслами на стороне поместного дворянства, которое ему хотелось бы видеть процветающим, деятельным. Но он хочет быть и его «совестью» и как добросовестный исследователь не находит в его среде ни одного положительного типа. Пожалуй, только старосветская княжеская пара супругов достойна симпатии и даже умиления, но лишь как реликтовый тип отжившего уклада, на смену которому приходит тот образ жизни, какой царит в распроданном за долги имении, где живет пан Антони в непрерывных склоках с соседями, нередко заканчивающихся избиением мужиков.

Паразитизм аристократии, да и прозябанье всей шляхты, охваченной разложением, в массе своей недолюбливавшей и даже ненавидящей богатых и знатных панов и в то же время подражающей им, — все это, по Крашевскому, было бы непонятным без подневольного труда деревни — основы такого быта. И в «Истории Савки» романист рисует потрясающую картину панщины, выводя, с одной стороны, типы крепостных, а с другой — социальные типы арендаторов, управляющих и экономов, насмерть секущих крестьян, обрекающих их на голод и в конце

концов вызывающих среди обездоленных ропот и даже попытки активного сопротивления (тип мстящего крестьянина Савки). Социальные отношения, обрекающие одних на непосильный труд, а других освобождающие от всякого труда, самым пагубным образом отражаются на человеческом облике и тех и других. Крашевский не идеализирует и мужиков, подчеркивая, что в нечеловеческих условиях жизни нельзя быть полноценным человеком. Но «за преступления многих крепостных надо бы карать панов». Конечно, и среди аристократической верхушки есть люди, достойные уважения, полезные обществу, но это исключения — большинство же считает высшей целью жизни «развлекаться, смеяться, есть, пить и спать», а «этого слишком мало, чтобы называться человеком».

Все эти бытовые, социальные, профессиональные, гражданские и иные типы не являются у Крашевского классицистическими персонификациями отвлеченных свойств человеческой природы. У него даже безымянные типы, вроде ярмарочных фигур, суть не что иное, как образные сгустки, полученные при том или ином сечении реального общественного организма и многократно преломляющиеся в различных характерах. Причем если типы, как бы сложны они ни были, не кажутся писателю необъяснимыми, то характеры представляются ему несравненно более тонкой материей и далеко не всегда понятной, хотя совсем не в том смысле, как для романтиков. Крашевский замечает, что самые сходные характеры часто не уживаются, а различные, наоборот, сходятся. «В этом есть непонятная тайна», констатирует он и, как бы приглашая читателя вместе с ним заняться исследованием, анализирует один характер за другим.

Обычно, прежде чем ввести нового героя в роман, Крашевский описывает месторасположение очередной усадьбы, с ее окрестностями, парками, служебными помещениями и внешним видом, а затем знакомит с интерьером, с расположением комнат, меблировкой, украшениями, посудой и т. д. «А теперь, — приглашает он читателя, — войдем в дом, ибо если верно (как кажется), что владелец устраивает жилье по своему образу и подобию характера, то, осматривая помещение, мы в какой-то мере познаем его хозяев». В отличие от романтиков для Крашевского нет «мелочей быта» — и в них он ищет возможную разгадку многочисленных характеров, представляющих собою не только знакомые типы, но и неповторимо своеобразные лица со своими индивидуальными внешними приметами (обычно подробно фиксируемыми в портрете каждого героя) и со своим внутренним миром (тоже тщательно анализируемым в романе). Из многочисленных индивидуализированных типов этого романа, насчитывающего около 200 персонажей, особо следует сказать о графине Юлии и Станиславе, история любви которых образует фабульную нить, связывающую в некое целое различные, нередко еще механически написываемые эпизоды, картинки, типы, авторские отступления, обращения к читателю и т. п.

Намечавшаяся первоначально как одна из линий бытового разложения аристократии история «последней любви» 40-летней красавицы Юлии и «первой любви» 20-летнего Станислава разрослась до проблемы отношения личности к обществу, и к ней протянулись нити от различных сторон многогранного уклада изображенной жизни. На таком широчайшем фоне образ Юлии, напоминающий «тридцатилетнюю женщину» Бальзака, превратился в объект всестороннего психологического исследования, изумляющего глубиною раскрытия внутреннего мира, покоряющего правдою воспроизведения человеческих чувств. Для обедневшей аристократки, обаятельной и умной, как и для других женщин ее круга, не было и не могло быть более высокого идеала, чем любовь настоящего человека. Но замужество, которое со стороны казалось блестящей партией, обернулось для нее роковым недоразумением: граф Эдвард оказался ничтожнейшим себялюбцем, человеком без совести и чести. На ее пути встречались только «комедианты», приносившие ей одни горькие разочарования. Последним и самым благородным из ее обожателей был Станислав, который своим увлечением причинил неисцелимую душевную травму и ей и себе. До Крашевского (за исключением Фредро, автора «Мужа и жены») никто из польских писателей не интересовался историей послебрачной любви, да и позднее немногие достигали такой глубины раскрытия интимных переживаний замужней женщины.

Юлия и Станислав — наиболее разработанные образы романа, характеры, которые представляются одновременно и общечеловеческими в своих интимных переживаниях и ограниченными в своем типе людей определенной социальной прослойки польского общества 40-х годов XIX в. А в параллель к истории их любви рассказывается не менее трагическая история любви Савки и Насти, красавицы из крепостных, загубленной теми же общественными отношениями. Как и супружеские изменения графини Юлии, связь Насти с сыном управляющего тоже была безнравственной, преступной, и тоже не столько по ее личной вине, сколько в силу тех типичных обстоятельств, о которых Крашевский говорит: «Бедной женщине трудно быть даже добродетельною».

В том же 1843 г., в котором появилась первая часть «Волшебного фонаря», вышла и «Уляна» Крашевского. Трагедия крепостной женщины, которая в «Истории Савки» едва намечалась и притом преимущественно в социальном аспекте, в этой повести получила углубленную психологическую разработку. Сюжет «Уляны» (барин соблазняет крепостную) был известен в романтической литературе. У Крашевского, однако, эта ситуация раскрывается на основе того же социального принципа типизации, что и в «Волшебном фонаре», и оттого заглавная героиня его «полесской повести» представляется ярчайшим реалистическим типом, способным выдержать сравнение со многими героями мировой литературы. Как это ни парадоксально, но Уляна, эта про-

стая и вроде бы обыкновенная женщина, на самом деле — личность необыкновенная. В том, что замужняя женщина, имеющая детей, стала объектом внимания помещика, нет еще ничего из ряда вон выходящего. (Это было чем-то неслыханным лишь в литературе, но не в жизни.) В те времена помещики покушались не только на хорошеных девушки, которые были любимыми героями романтиков, а и на замужних красавиц среди своих крепостных; те смотрели обычно на эти «шалости» господ с тупой покорностью невольниц, иногда с надеждой извлечь выгоду из такой связи (о чем и мечтает, кстати, завидующая Ульяне ее родная сестра). Мужья совращаемых жен тоже либо покорно терпели ухаживания панов, либо, желая «образумить» своих баб, зверски избивали их при общем одобрении деревни. Все эти типичные проявления мужицкой психологии Крапевский рисует со всей добросовестностью объективного наблюдателя. Но у Ульяны все сложилось по-другому из-за ее необычного характера, и именно эта исключительность ее индивидуального склада позволила писателю воплотить в ее образе яркий психологический тип крепостных женщин, которые испытывали все это, но у которых переживания в ту эпоху еще не выступали с такой силой насыщенности. Индивидуальная феноменальность Ульяны состоит в том, что гнетущий быт не согнул ее окончательно, не успел еще погрузить в состояние тупого терпения. Ее отношениями к Тадеушу движет не покорность прихотям молодого барина, не мужицкая корысть и не безнравственность ветреницы, а душевная отзывчивость на искренность взаимного влечения, неизбытная тоска по одухотворенной ласке — она-то и воспламенила в ней угасшее чувство собственного достоинства и необоримую жажду подлинно человеческих отношений, о каких она слышала только в сказках да некогда наблюдала в деликатных взаимоотношениях господ. В «панской любви» для нее соединились представления о красоте жизни, о благородстве отношений и сказочном счастье. Она понимала, что это манящее счастье не для нее, что оно сулит ей только гибель, но страсть пересилила благородство. Отдавшись безраздельно овладевшему ею чувству, она воспрянула духом и, когда опостылевший муж Оксень попытался «образумить» ее побоями, дала ему отпор. Озлобленный надругательством над ним, Оксень поджег панскую усадьбу и, схваченный, отравился. Перед Ульяной открылась как будто возможность нестесненной любви. Но на самом деле смерть мужа только закрыла возврат к прежней жизни в деревне, а поджог усадьбы переменил Тадеуша.

Тадеуш не обладал тем душевным богатством, которое искрилось в чудных глазах Ульяны, пленявших его непонятной ему силой. Но он не был злым человеком. Скорее наивный, чем легко-мысленный, добросердечный и совестливый, он не хотел обижать Ульяну, даже когда стал тяготиться ею. И не он погубил ее, а помещик, сидевший в нем (тип), которого отделяла от нее социальная пропасть и в образовании, и в нравственных понятиях, и в потребности общения с людьми иного круга.

Графиня Юлия и крепостная Уляна — два противоположных социальных типа; различны, индивидуально неповторимы по своему своеобразию их характеры; но как удивительно схожа трагическая участь обеих героинь — результат действия одних и тех же общественных закономерностей, изучение которых стало возможно благодаря реалистическому методу. Как и в «Ульяне», этот метод, опирающийся на обобщение типических обстоятельств жизни героев, отчетливо проявляется и в других крестьянских повестях Крашевского: «Остап Бондарчук» (1847), «Будник» (1848), «Хата за деревней» (1854—1855), «Ермола» (1856), «История колышка в заборе» (1859) и др.

Социальный принцип типизации позволил Крашевскому создать также первый польский реалистический роман исторического жанра «Зыгмунтовские времена» (1846), написать превосходный роман «Два мира» (1855) о расслоении дворянства и вырождении аристократии и много других произведений; причем некоторые из них отмечены той бидермайеровской тенденцией, которая характеризовала целое течение польской прозы 40—50-х годов (Л. Штырмер, Ю. Коженевский, Я. Захарьясович, З. Качковский, М. Жмиховская, В. Вольский и др.). Из названных произведений Крашевского некоторые весьма существенно дополняют его реалистическую концепцию. Так, в «Буднике», где выводится еще один тип мстителя из народа, автор, развивая высказанную им еще в 30-х годах мысль, специально указывает на необходимость конкретно-исторического освещения действительности, по которому бы будущий историк мог составить себе живое и верное представление об ушедшей эпохе. Тем самым подчеркивалась внутренняя связь между социальной типизацией и широким историческим взглядом на современную жизнь, даже если изображался какой-нибудь ее отдельный эпизод. Однако нигде этот новый творческий метод не выступает с такой очевидностью, как в «Волшебном фонаре», где он как бы расчленяется на составляющие его компоненты: исследуются группы, составляющие общество; отношения между этими группами; типы, их представляющие; условия, порождающие эти типы; конкретная обстановка, детализирующая проявление типа в характерах; и, наконец, человеческая индивидуальность, преломляющая всю совокупность этих факторов в своем поведении, мыслях, переживаниях и т. д.

В «Ульяне», повести композиционно стройной и акцентированной на раскрытии внутреннего мира героев, эти «леса» тщательно убираются, остается одна постройка. В иных же произведениях, особенно лирического жанра, как, например, в стихотворениях Владислава Сырокомли (1823—1862), прокладывавшего в это время путь реализму в поэзии, образ является в виде сплетения тончайших штрихов и деталей какой-нибудь частной истории или одного лирического настроения. Вы чувствуете, что это уже не романтический и тем более не классицистический рисунок. Но объяснить, почему из жизни, которая изучалась не одними реалистами, отобраны именно эти штрихи и детали, почему они

обобщены в таком рисунке, часто бывает трудно не только на основании отдельно анализируемого произведения, но даже — иной раз — и на основании всего творчества писателя, его переписки, высказываний и т. д. Особенности метода прячутся где-то глубоко внутри произведения, в неразличимых сочленениях его частей и сплетений ажурной ткани, и вам поневоле приходится полагаться в оценке его творческого принципа на свою интуицию. «Волшебный фонарь» в этом отношении — одно из уникальных произведений в мировой литературе, открытая творческая лаборатория, где механизм реалистического способа обобщения дан в его полном и развернутом виде, с выделением всех компонентов его структуры и «демонстрацией» его возможностей анализа человеческой души (образ Юлии). Ныне такой становящийся метод может показаться несколько странным, даже искусственным. Однако для своего времени эта наглядность разработки нового метода имела огромное значение школы, позволившей не одному Крашевскому перейти к более глубокому познанию жизни.

Вслед за Крашевским к открытому им принципу типизации, положившему начало реалистическому направлению в польской литературе, в 40—50-е годы стали обращаться и другие писатели, и в их числе Ю. Коженевский, Э. Хоецкий, Я. Захарьяевич и др.

Драматург и прозаик Юзеф Коженевский (1797—1863), подобно Фредро, отправлялся от классицизма, в духе которого выдержано большинство его пьес. Из его произведений, содействовавших становлению реализма, особого внимания достойны романы «Аферист» (1846) и «Раздел» (1847).

«Аферист» интересен не столько своей реалистической тенденцией, сколько отступлениями от нее. По сюжету он является не чем иным, как классицистической комедией, переведенной в повествовательный план и детализированной в описаниях жестикуляции героев, нередко еще театральной, их портретов, характеров, окружающей обстановки и т. д. Действие романа ограничено отношениями одной только шляхты, на фоне провинциального быта которой и раскрываются ее различные типы. Главная фигура в романе — Клара, обаятельная девушка, с незаурядным характером, полюбившая со всем пылом юной души владельца небогатого поместья Августа Молицкого. Молицкий — по светским понятиям, блестящий молодой человек, неглупый, знающий толк в хозяйстве, но расчетливый и развращенный прежней беспутной жизнью, умеющий искусно притворяться и не теряющий самообладания даже в азартной карточной игре. Любовь Клары для него только объект «спекуляции», сулящей выгодную брачную сделку. Полную противоположность этому аморальному типу представляет его соперник Бжезиньский, человек в высшей степени порядочный и к тому же культурнейший богатый помещик. Мать Клары, для которой нет ничего выше счастья дочери, сама несчастная женщина, примирившаяся со своей судьбой в облике навязанного ей в мужья хорунжего Вольчиньского. Этот Вольчиньский — разбогатевший скряга, одержимый тщеславным желанием

затмить всех окрестных панов пышностью своих архитектурных новшеств в имении и дутой репутацией хозяина новой формации. Между этими действующими лицами и разыгрывается драма, в которой принимают живейшее участие провинциальный поэт Божицкий (кузен Клары) и рыцарь провинциальных пересудов Барский (зять Молицкого). Сначала события идут своим ходом, естественно вытекая из отношений между героями в создавшейся ситуации. Молицкий, играя на чувствах девушки, располагает к себе ее родителей и склоняет на свою сторону даже подозрительного зятя, готового ему навредить злым языком. Но с некоторого момента реалистический способ развития интриги подменяется классицистическим. В полном противоречии со своими личными данными Молицкий совершает одну ошибку нелепее другой, дабы обнажить необоримую порочность своего морального типа. Так, отлично зная о провинциальной болтливости, он во время ярмарки, на многолюдном вечере самым глупейшим образом выдает все то, что тщательно скрывал, разоблачает себя как заядлого картежника и охотника за приданым. Из типичного характера он превращается в заурядного франта классицистической комедии, которого назидания ради полагалось наказывать. То же происходит и с Бжезиньским, который одной своей фразой о Кларе: «Так отдайте же мне ее!» — начисто перечеркивает свою индивидуальную характеристику благородного и деликатного человека. Мать Клары, вымогающая у нее согласие стать женой Бжезинского, могла бы быть цельным характером и типичным для тех патриархальных матерей, которые лучше своих детей знали, что им нужно для личного счастья, если бы этому типу не противоречили такие ее индивидуальные черты, как искреннее стремление считаться с чувствами дочери да собственная чахотка, пожитая в сожительстве с навязанным ей супругом. Даже образ Клары, психологически наиболее разработанный, и тот под конец раздваивается на тип благородной женщины, покорившейся своей участи, и характер своеоправной девушки, продолжающей бунтовать против совершенного надругательства над ее интимными чувствами, и только растянутое сентиментальное нравоучительное повествование о душевном состоянии героини скрадывает эту раздвоенность ее образа и переводит трагедию в плоскость семейной идиллии. Верны себе остались только скряга Вольчиньский, Божицкий да Барский, причем двое последних лишь потому, что, кроме самих себя, никого не представляют. Барский — этот «хромой бес» — является облагороженным разносчиком сплетен, поднятых на ступень «демонического» характера; а Божицкий, — наоборот, — окарикатуренной фигурой романтического поэта.

«Аферист» — не классицистическое, но и не романтическое произведение. От классицизма его отделяет целая полоса литературного развития, сделавшая индивидуализацию характеров почти непреложным условием художественности. В то же время он стоит вне романтической концепции человека и потому явля-

ется уже не элементом романтической литературы, как «Пан Тадеуш». Он возник в рамках складывавшегося реалистического направления, хотя писатель и непоследовательно проводил присущий ему принцип художественного обобщения, смешивая его с рационалистической типизацией.

Более значительным элементом реалистической литературы, содействовавшим ее становлению, является «Раздел». Этот роман держится главным образом на развитии отношений между Камилой, богатой наследницей, полюбившей захудалого шляхтича Юзефа Стажицкого из Чаплинец, и ее вдовым отцом Загартовским, владельцем Шишковец, который хотел бы выдать свою единственную дочь за аристократа Генрика Подземского, чтобы присоединить к своим владениям его заложенное имение. Но еще больше зарился он на соседние Чаплинцы — деревню, доставшуюся в наследство по разделу мелкой шляхты. На столкновении личных интересов отца и дочери, осложняющем социально-имущественный конфликт между прижимистым помещиком и мелкой шляхтой, и строится сюжет романа. Из владельцев Чаплинец лишь Стажицкие, ведущие натуральное хозяйство, сохраняют еще независимость от Загартовского. Остальные же, состязаясь в умении жить по-пански, закладывают свои надежды подставным кредиторам из евреев, подосланых их «услужливым» соседом, и в конце концов уступают ему свои владения в счет уплаты по векселям.

Этот роман тоже отмечен печатью классицизма, влияние которого сказывается и в обозначении типичных особенностей героев их именами, и в противопоставлении добродетельных Стажицких остальной мелкой шляхте, спесивой, сварливой и легковерной, и в ее карикатурной обрисовке, восходящей к традициям просветительской сатиры, и, наконец, в несогласованности индивидуальной характеристики Генрика Подземского с его типом. Этот отпрыск вырождающейся аристократии, с чертами дряблого, изнеженного и испорченного юноши, без всякого интереса к жизни, не мог возродиться под влиянием одной своей любви к Камиле и ее насмешек над ним; не обладая задатками волевой натуры и незаурядного ума, он не мог с такой необыкновенной для него сознательностью отнести к «педагогическим» упущениям своей матушки и самостоятельно заняться своим перевоспитанием. Как в «Аферисте», так и в «Разделе» Коженевский, верный просветительским иллюзиям, явно переоценивает роль воспитания в формировании характеров (в этом он стоит еще позади романтиков), и оттого его Генрик претерпевает еще более фантастическую метаморфозу, чем герой Красицкого, побывавший на острове Нипу. Небезупречны и некоторые другие образы (так, Юзеф Стажицкий раскрыт слабее, чем даже эпизодическая фигура его сурового отца; затуманивается под конец интереснейший характер еврея Шлёмы и т. д.). Тем не менее, кроме Генрика, все остальные герои романа — это цельные индивидуализированные типы с подчеркнутою чертою характера и какой-нибудь броской внешней

приметой (Смычковские подкручивают усы, Сёдловский выдает себя привычной фразой о кавалерии и т. д.).

Но главное в том, что детально и психологически убедительно разработаны образы Загартовского и Камиллы, несущие основную смысловую нагрузку. Оба они даны в развернутом рисунке своеобразия их личностей и тех обстоятельств, которые становились типичными для нового уклада всей польской жизни и в которых они проявляют свою человеческую сущность. Загартовский не только капитализирующийся помещик, для которого нажива сделалаась второй природой, но и человек спокойный, внешне обходительный, без панской спеси и вроде бы даже благочестивый, без надобности никого не обижающий, отлично знающий шляхетскую психологию своих соседей, с каждым умеющий поговорить, «носочувствовать» и не скучиться в расчетах. Сколачиваемое состояние предназначалось, разумеется, для дочери, хотя и без мысли о ней, единственно из потребности проявлять свою жизнедеятельность. Камилла, унаследовавшая не только деловую хватку отца, но и более горячую кровь матери-армянки, — девушка энергичная и жизнерадостная, не уступающая в хитрости родителю и, пожалуй, превосходящая его решительностью в отстаивании своих интересов, главным из которых стало для нее естественное стремление к личному счастью.

Ни Загартовского, ни Камиллы нельзя понять, если ограничиться какой-то одной стороной их образов: либо складом их характеров, либо их типом, отражающим их общественное положение. Только в единстве этих сторон они становятся понятными как живые люди. Даже в смерти Загартовского от апоплексии — в этой случайности, позволившей Камилле выйти замуж за любимого, — проглядывает необходимость. Потерпев неудачу в своей попытке выдворить из Чаплинец Стажицких, Загартовский получил первый, самый чувствительный удар по своим планам и был окончательно добит сообщением о том, что имение Подземских, которое он считал уже своим, продано другому. Его смерть была, так сказать, предрешена, а вместе с нею и ее последствие — полная свобода Камиллы распоряжаться собою. «Счастливый конец» в этом романе не является надуманным, как полагают иные. Он убедительно мотивирован личными отношениями людей, в том числе и тех, которые являются собою ярко выраженные типы. Равным образом и благотворительность Камиллы в период ее затворничества, траура по отцу и отчаяния вполне отвечает ее характеру и типу. Диссонанс в окончание романа вносит не это, а несколько сентиментальная манера повествования в просветительско-правоучительном духе, чего не было у Фредро.

От Фредро Коженевский отличается, как талантливый художник от гениального. Но, уступая в реализме своему выдающемуся предшественнику, он стоит, однако, не в начале утверждения романтизма, а в конце его господства, и только поэтому, отталкиваясь от классицизма, становится одним из зачинателей нового, реалистического направления, каким не мог стать Фредро. Ка-

кими бы скромными ни казались достижения Коженевского-реалиста, но они находили у него свое выражение уже не столько в драматургии, сколько в прозе, где новый принцип художественного обобщения особенно интенсивно вытеснял романтическую концепцию человека.

Иным был путь к реализму Эдмунда Хоецкого (1822—1899), автора романа о морально-политической атмосфере в Галиции на кануне ноябрьского восстания 1830 г. «Альхадар» (1854). Некоторые критики — не без преувеличений и натяжек — считают «Альхадар» даже лучшим реалистическим романом из всех предшествовавших «Кукле» Б. Пруса. Его достоинство — в широком показе почти всех слоев галицийского общества: помещиков и крестьян, феодальной знати и крупных австрийских чиновников, священников и банкиров. На этом широком фоне Хоецкий рисует образ положительного героя, карбонария Казимежа Порая, типичнейшего романтика, бросающего дерзкий вызов общественному мнению. Казимеж типичен и в своем резонерстве бездействующего бунтаря, и в своей дуэли с графом Вильчеком, хотя поводом ее совсем необязательно должна была стать история Настуси. Заступничество шляхетского конспиратора за девушку из крестьян, покинутую графом, отнюдь не передает действительного отношения патриотической шляхты к крестьянству и аристократии, — этот конфликт порожден только личным столкновением людей разных характеров. Той глубины постижения общественных закономерностей в индивидуальных судьбах героев, какая наблюдалась у Крашевского, Хоецкий не достигает. «Альхадар» — произведение явно переходное, где социальной типизации обстоятельств — изображению знаменательного исторического процесса упадка аристократии и возвеличения «капитала» — еще сопутствует романтический принцип в обрисовке главных героев, их характеров и судеб.

В меньшей мере коснулись реалистические веяния Теодора Томаша Ежа (1824—1915), из романов которого наибольший интерес с точки зрения основного конфликта эпохи представляет «Василь Голубь» (1858). Описание быта украинской деревни и отношений между помещиками и крепостными подчинено здесь выражению политического идеала автора еще сильнее, чем у Хоецкого. Крестьянин, которого пан Зыгмунт отдал в солдаты и у которого отнял любимую, бежав в казаки, вернулся из Запорожья свободолюбивым человеком, устроился служить к добродушному помещику Гловиньскому и во время восстания 1830 г. оказался в его отряде, где и узнал о печальной части своей невесты, — таков главный герой романа. Голубь поклялся отомстить своему обидчику, но, когда опознал его в связанным «бунтовщиком», которого озлобленные мужики хотели выдать царским властям, он не только освободил его, но и отдал ему свое оружие и коня. Голубь — личность неразгаданная в своем трагизме, демоническая. У Хоецкого дуэль не мотивировалась общественными отношениями, но она и не противоречила типу героев, — поводом

их ссоры мог стать любой случай. Не то у Ежа. Его герой из крестьян ставит общие интересы борьбы за национальное освобождение выше не только своих обид, но и обид всего украинского крестьянства — он вступает в непримиримое противоречие с типичными обстоятельствами своей реальной жизни, значение которых Ежу было так же неясно, как и другим романтикам. Иначе его герой вынужден был бы вести себя по-другому или погибнуть вместе со шляхетскими мятежниками от руки своих мстивших собратьев по классу.

Внедряясь в литературу, социальная типизация на правах новой поэтики начинала обязывать уже не одних только поборников реализма. Подтверждением сказанного может послужить, между прочим, повесть «Ярема» (1863) Яна Захарьяевича (1825—1906). Она представляет собою уникальное произведение польской бидермайеровской прозы, посвященное крестьянским волнениям, чем, собственно, и обратила на себя внимание польской критики. В «Яреме» писатель хотел объяснить самочинный захват крестьянами помещичьих «лесов и пастищ» — явление, типичное для Галиции 1848—1863 гг. Явно под влиянием реализической тенденции, прокладывавшей себе в это время путь в польской литературе, он даже дал своей повести многозначительный подзаголовок: «Исследование из внутренней истории Галиции». На деле, однако, исследование Захарьяевича свелось к «открытию» легковерности бывших крепостных, которую вероломно использовали австрийские власти в целях натравливания украинских мужиков на польских панов. Ни реалистическому, ни романтическому, ни классицистическому способам обобщения «Ярема» последовательно не удовлетворяет, являя их эклектическое сочетание, призванное иллюстрировать авторское убеждение в необходимости разумной опеки польских помещиков над отпущенными на волю украинскими крестьянами и авторскую симпатию, которая, конечно же, не на стороне бунтовщиков. По сравнению с несбыточной, но величественной романтической идеей Ежа мысль Захарьяевича тривиальна и плоска. Ставяясь представить в образе Яремы тип запоздалого «выученика школы», из которой вышел Шеля с товарищами, писатель нагромоздил в нем столько психологически несовместимых, надуманных штрихов, что вместо индивидуализированного типа крестьянского предводителя или хотя бы исключительного, но цельного характера получилась карикатура на романтического злодея с загадочной натурой, который, как и полагалось по канонам старой нравоучительной поэтики классицизма, в конце концов подвергается наказанию за свою порочность.

Говоря о типизации, мы не случайно не касались идеиной тенденции писателей. Сторонники либерального дворянства Крашевский и Захарьяевич, умеренный консерватор Коженевский, шляхетские революционеры Хоецкий и Еж — романтисты разных политических убеждений, философских взглядов и классовых симпатий, которые, конечно же, не могли не сказываться на их

творческих установках. Но всякое обобщение имеет свою меру конкретности и в ее пределах должно быть достаточно точным. Твердо установленным фактом является то, что размежевание писателей на сторонников романтического и реалистического направлений в польской литературе не совпадало с их идеино-политическим размежеванием. В момент становления реализма классовые симпатии и политические убеждения не имели и не могли еще иметь того влияния на типизацию, какое они стали оказывать на нее в эпоху назревания пролетарской революции и возникновения социалистического искусства. В ту пору решающее значение в процессе перехода писателей к реализму имело их непосредственное эстетическое отношение к основному общественному конфликту, отношение, от которого и зависела глубина обобщения типических обстоятельств польской жизни.

Одной из важнейших особенностей литературного развития Польши было то, что становление реалистического направления, наталкиваясь на сильное противодействие романтических тенденций, происходило здесь главным образом на путях разработки социальной проблематики¹⁴. Обобщая свои наблюдения над социальной повестью, и прежде всего над произведениями Крашевского, родоначальника этого жанра в польской литературе, Э. Ожешко пишет: «Ее характеризует то, что исключительность и всякая феноменальность ей совершенно воспрещены, а действующие в ней фигуры должны носить на себе отчетливые черты типов или подчеркивать собою особенности общественных групп, которые автор намеревается показать в своем произведении»¹⁵. Этими словами писательница охарактеризовала не столько социальную повесть, сколько тот принцип художественного обобщения, который лежит в основе реалистического искусства XIX в. Иной вопрос, что в социальном жанре, где герои действительно представляют целые общественные группы, этот принцип выступает, так сказать, в своем обнаженном виде. Многие думают даже, будто бы реализм неотделим от социальной тематики, и склонны всякое изображение социальной жизни считать реализмом. Но это совершенно неверно. Принцип художественного обобщения нельзя смешивать с содержанием обобщаемого, с тематикой произведений. Реализм не менее широко, чем предшествующие ему направления, охватывает и все другие области жизни человека, его общечеловеческие, национальные и индивидуальные особенности, его интеллектуальные способности и моральные качества, освещает его отношение к природе, к семье, интимные порывы сердца и т. д. Однако благодаря «привязыванию» человека к определенным общественным отношениям, его образ у реалистов становится их конкретной совокупностью, даже если он представлен типом «чисто» психологическим, лирически замкнутым и т. д. Если у классицистов абстрактность художественного обобщения выражалась в том, что они не могли связать типическое с индивидуальным, то у романтиков абстрактность проявлялась в том, что они в индивидуальном не всегда могли обнару-

жить типическое, особенно во внешних (бытовых) обстоятельствах. Реалистам удалось преодолеть односторонность и тех и других. Им позволило это сделать возникновение такой динамической общественной структуры, которая обнаружила безусловную зависимость индивида от больших групп и его относительную свободу в выборе мелких — меру его истинной детерминированности по всем звеньям той цепи, которая связывала его со всем обществом как саморазвивающимся историческим организмом. Тем самым противоположность двух тенденций предшествующего литературного развития была снята в синтезе достижений и классицистов и романтиков. Правда, у реалистов, как мы видели, нередко наблюдается не один, а все три способа художественного обобщения. Но направления и методы различаются не отсутствием общего, а по тому, что преобладает в них, что составляет их особенность. Отличительную особенность реалистического направления составляет социальный принцип художественного обобщения, и потому к нему сводится сущность реализма, хотя как явление, взаимодействующее с другими, он несравненно сложнее, богаче и многообразнее своей сущности: в нем социальный принцип типизации нередко сочетается с иными принципами, в частности свойственными классицизму, но — особенно — романтизму. С такого рода переплетением разных способов художественного обобщения — органическим и эклектическим, характеризующим бидермайеровскую прозу 40—50-х годов, — мы будем встречаться и позднее, в период фронтального утверждения реалистического направления в польской литературе, наступившего после восстания 1863 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 710.

² Конечно, как и во все времена, так и в век Просвещения этот абстрактный разум зависел от общественно-политической позиции его посителей. Поэтому с его высот можно было демонстрировать не только неразумность сложившегося общественного порядка, который, согласно просветителям, надлежало изменить, вернув человека к его первоначальному «естественному состоянию», но и — как показал позднее в своей полемике с просветителями Гегель — утверждать разумность действительно существующего. У ранних просветителей, однако, человеческий разум, проникнутый антиклерикальной, а у иных даже атеистической тенденцией, служил обоснованию идеологии революционной буржуазии, стремившейся к ниспровержению феодального строя. «Разум» в эпоху Просвещения пользовался среди образованной части общества таким непрекаемым авторитетом, что даже чувства, явно противоречившие ему, не могли — как это произошло впоследствии у романтиков — объединиться с ним на паритетных началах в некое амбивалентное целое и вынуждены были под его эгидой образовать особое направление, каким стал в художественной литературе сентиментализм.

³ Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych. W: PWN, 1969, s. 177.

⁴ Szajnocha K. O typie narodowym w powieściach nowszych. — W: Polska krytyka literacka (1800—1918): Materiały. W 4-ch t. W-wa: PWN, 1959, t. III, s. 27—29.

⁵ Wyka K. Aleksander Fredro. — W: Obraz literatury polskiej XIX

i XX wieku: Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831—1863, t. I. Kraków: Wyd-wo Literackie, 1975, s. 403—404.

⁶ «... Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, — писал Грибоедов по поводу «Горя от ума», — было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подверглись той же участи, — так мне ли роптать?» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Пг.: 1917, т. III, с. 100—101).

⁷ Во избежание недоразумений следует заметить, что социальная жизнь изображалась не одними реалистами и не только в XIX в., а и прежде: античными писателями, представителями ренессансной литературы, классицистами, сентименталистами, романтиками и др. Представление, сводящее важнейшую особенность реалистической типизации к преимущественному воспроизведению картин общественной жизни, сословных конфликтов, классовой борьбы и т. п., есть в сущности поверхностный, вульгарный взгляд. Социальным реалистический принцип типизации является не в тематическом, а в концептуальном значении — в смысле особого подхода к истолкованию поведения, образа мыслей и переживаний человека (в какой бы сфере они ни проявлялись, в частной жизни или политической, в интимной или публичной, в бытовой или производственной) как обусловленных общественными отношениями определенного времени. Как показывает анализпольского материала, такой особый подход становится возможным только на определенной ступени исторического развития, когда коренной сдвиг в социальной структуре создает реальные предпосылки для сознательного исследования действительных связей индивида с обществом, ранее лишь стихийно отражавшихся в литературе. Именно осознанность такой творческой установки, называемой социальным принципом, и отличает существенно реалистов от других писателей и, в частности, от представителей прежних эпох, достигавших типологически сходных результатов в изображении жизни, иной раз поразительно глубоком изображении, но все же не дающем еще основания считать этих писателей реалистами по методу и направлению.

⁸ Chmielowski P. Nasza literatura dramatyczna. W 2-ch t. Petersburg: Nakładem księgarni K. Grendzyszyńskiego, 1898, t. 1, s. 260.

⁹ Słowacki J. Dzieła: Wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza. Wyd. 3-e. Wrocław: Wyd-wo Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1959, t. II. Poematy. 1959, s. 155, 156.

¹⁰ Ibid., s. 155.

¹¹ См.: Wyka K. «Pan Tadeusz»: Studia o poemacie. W.: PIW, 1963, s. 27—50.

¹² Pasternak K. F. (Kraszewski). Wielki świat małego miasteczka, Wilno, 1832, t. 1, s. 16.

¹³ Kraszewski J. I. Latarnia czarnoksięska. W.: PIW, 1954, s. 458.

¹⁴ См.: Цыбенко Е. З. Польский социальный роман 40—70-х годов XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1971.

¹⁵ Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze. W.: Czytelnik, 1956, s. 132—133.

Психологический реализм Сенкевича и тип «лишнего» человека в польской литературе

B. B. Butt

Современная дилогия Генрика Сенкевича — его романы «Без доктрины» (1891), «Семья Поланецких» (1895) — относятся к лучшим произведениям польского реализма XIX в. В свое время роман «Без доктрины» упрочил громкую славу, приписанную Сенкевичу его историческими полотнами. И сейчас он не утратил своей свежести и художественной ценности.

Мировая известность и значимость своеобразной «исповеди сына века», которой является «Без доктрины», отчасти определяется тем, что его идеально-художественная проблематика в высшей степени органична для европейского литературного процесса. Роман Сенкевича — характерное явление европейской литературы как целого, неотъемлемая ее часть, и в то же время это явление, в котором чрезвычайно ярко предстала его польская, национальная специфика, своеобразие реализма именно определенной страны и определенной литературы.

Ранг этого романа и его место в мировой литературе проникательно определил А. М. Горький, издавший в 1932 г. «Без доктрины» в основанной им серии «История молодого человека XIX столетия», которая открывалась повестями Ренэ Шатобриана и Бенджамина Констана. Имя его героя Леона Плошовского Горький неоднократно упоминает в ряду созданных европейской и русской литературой психологических портретов противопоставивших себя обществу «лишних людей буржуазии», индивидуалистов и «бездоктринистов», линию развития которых писатель ведет от Ренэ, Онегина и Печорина через Фалька Пшибылевского к арцибашевскому Санину: «Жюльену Сорелю буржуазное общество отрубило голову, но этот молодой честолюбивый человек воскрес под другими именами в ряде книг крупнейших авторов Европы и России: в романах Бульвера-Литтона и Альфреда Мицесе, Бальзака и Лермонтова, Сенкевича, Поля Бурже и других. (...) Общая всем им черта: у них огромное честолюбие, но они живут „без доктрины“ — того социального доктрина, который гармонирует разум и волю»¹.

Горький расширительно и негативно трактовал понятие «лишнего» человека. Далеко отходя от содержания этого термина, обозначающего тип героя русской литературы 20—50-х годов XIX в., которому свойственны отчужденность от официальной жизни и дворянской среды, аналитический склад мышления, глубокий скептицизм и душевная усталость, и применяя его в равной сте-

пени к произведениям русской и западной литературы, причем как начала, так и конца века, он в качестве конституирующих признаков социально-психологического облика «лишнего» человека выделял буржуазный индивидуализм, бездеятельность, «социальную слепоту и глухоту»: «...литераторы... обратили свое внимание на молодого человека средних качеств и в продолжение целого столетия изображали под разными именами и фамилиями все одно и то же лицо <...>. Разумеется, Чацкий, герой Байрона, „Сын века“ Альфреда Мюссе и Печорин внешне не очень похожи на таких увальней, как Обломов, Нехлюдов, Оберман, Адольф, но все же они — дети одной матери. Жюльен Сорель, Раскольников и Грелу — их родные братья, но, разумеется, смелее и активнее; эти трое, проверяя исключительность свою, не останавливались и перед убийствами. <...> Общее и неоспоримое, что роднит почти всех героев европейской и русской литературы XIX века, это — кроме социальной слепоты и глухоты — пристрастие к бесплодным размыслениям в условиях полного безделья»².

Не будем специально вдаваться в разъяснение вопроса о том, почему Горький столь сурово обошелся с «лишним» человеком. Во время подъема революционного движения начала XX в. и борьбы советского народа за построение социалистического общества пролетарский писатель, желавший видеть героем искусства активную, революционно ориентированную личность, заострял слабые стороны этого литературного типа — неспособность к социальному деянию, индивидуализм, оторванность от народа. В восприятии Горького, так же как и у разночинно-демократической литературной критики, сужавшей историческое значение темы «лишнего» человека в русской литературе до темы половинчатости либерализма и барства, выпал оттенок этого термина, направленный не на критику «лишнего» героя, не умеющего установить контакт с обществом, а обращенный против самого общества, в котором мыслящая личность не находит себе места, общества, ответственного за драму личности.

Тем не менее горьковская концепция «лишнего», «исключительного» молодого человека как героя европейской литературы XIX в., при всей ее спорности и в общеметодологическом плане и по существу ряда конкретных характеристик, представляет для нас безусловный интерес. Его расширительное толкование этого понятия не было только произвольным, оно отражало объективный факт общеевропейского распространения различных вариантов соотносимого с русским «лишним» человеком литературного типа, вызванного к жизни «длительным похмельем»³ после буржуазной революции XVIII в., разочарованием в буржуазном миropорядке и неверием в общественный прогресс.

Употребление понятия «лишний» человек в широком смысле отнюдь не наносит ущерба конкретной историко-литературной категории, связанной с определенным этапом развития русской литературы, когда сформировался социально-психологический тип

героя, ощущающего свою «чуждость» миру, рефлектирующего, преждевременно уставшего. Но нельзя забывать, что этот литературный тип не был ни изолировано русским, ни во всех отношениях абсолютно новым (как не бывает вообще в литературе нового времени явлений, полностью оторванных от общеевропейского литературного развития, от общеевропейской традиции). В русском «лишнем» человеке своеобразно преломились, конденсировались черты характера, психологического склада, уже встречавшиеся в предшествовавшей литературе, донесенные до XIX в. рядом мировых литературных образов. В нем явственно видны точки соприкосновения с гамлетовской аналитичностью и скептицизмом, с байроновским романтическим индивидуализмом, таинственной непохожестью и даже — при всей многократно справедливо подчеркивавшейся противоположности типов Гамлета и Дон-Кихота — с энтузиазмом и героическим порывом ламанчского гиганта⁴.

Русский «лишний» человек, будучи явлением глубоко национальным, складывался в то же время и как развитие мировых образов Шекспира, Байрона, Гете, как развитие черт гамлетовского, байронического характера. Пущенная в обиход Тургеневым, но подготовленная еще до него произведениями Пушкина, Лермонтова, Герцена, Огарева формула «лишнего человека», подразумевающая его отторгнутость от социальной среды при ощущении морального и интеллектуального превосходства над ней, прежде временную старость души, скептицизм, рефлексию, разлад между мыслию и волей, имела особенно явные точки соприкосновения с гамлетизмом. «Развитием „русского Гамлета“ явился „лишний человек“ — тип, созданный Тургеневым на основе оценки взаимоотношений гамлетиста с обществом и эпохой. Этот литературный тип оказался необыкновенно жизнеспособным. Подобно типам Гамлета и Дон-Кихота, „лишний человек“ обнаружил тенденцию „расти“ в сознании читателей и в художественном творчестве авторов, дававших оригинальные его интерпретации. Он обогащался и усиливался в процессе восприятия, побуждал к толкованию и переосмыслинию своих свойств. „Агрессивность“ этого литературного типа накладывала отпечаток на восприятие современниками новых произведений и толкала на переоценку старых. Общее представление о лишнем человеке поглотило, отодвинуло на задний план своеобразные черты характера не только Онегина, Печорина, но и Бельтова и других герояев, вплоть до Обломова. Все они представляли как звеня единой цепи характеров, этапы эволюции образа критически мыслящего, но не способного к энергичному действию дворянина»⁵.

Более того, русский «лишний» человек на протяжении XIX в. в свою очередь тоже стал (если употребить термин того же исследователя⁶) «сверхтипом», категорией, имеющей не только национальное, но и общеевропейское измерение. Он обнаружил большую способность экстраполироваться, накладываться на явления дру-

гих литератур и другого, более позднего времени. Ибо как тип «лишнего» человека не был замкнут у истоков, но так же не иссяк, не завершен он и у верхней границы. Возврат к гамлетизму и коллизии «лишнего» человека отмечается в русской литературе и в конце 70-х—80-е годы, и на рубеже XIX и XX вв. Причем если в пору разочарования в народничестве и реакции 80-х годов гамлетовский тип мельчал, порождая лишь бледные копии великого образа — гамлетоподобных скептиков, отступников народничества («гамлетики» и «гамлетизированные поросы», по выражению Н. К. Михайловского), то во время предреволюционного подъема общественного движения и обострения в литературе личностного начала создаются предпосылки для усиления внимания к индивидуальной судьбе «в таких ее воплощении, которые ведут к реализму первой половины XIX века. Коллизия „лишнего человека“... вновь возникает теперь на другом этапе развития реализма, но, конечно, в ином качестве»⁷.

В атмосфере споров об общественном назначении личности, гармоническом самоосуществлении в ней природно-человеческого и общественно-обусловленного типа «лишнего» человека, развивааясь, демонстрирует иные, еще более напряженные и драматичные формы конфликта между обществом и отвергнувшим его индивидом. Причем характерно, что, выявляя направление развития типа «лишнего» человека в новую историко-литературную эпоху (расширение социальной принадлежности «лишнего» человека, сближение категорий «лишнего» и «выломившегося» героя), современные исследователи фактически тоже исходят из расширенного толкования понятия⁸.

Общеевропейское, выходящее далеко за национальные рамки, значение типа «лишнего» человека подтверждается и опытом польской литературы. Развитие ее в XIX в. дает все основания рассматривать многие явления в свете категории «лишнего» человека — причем не только в широком, «горьковском» понимании этого термина, но и в более узком, непосредственно связанном с традицией русского реализма 30—60-х годов.

Примечательно при этом, что польский «лишний» человек с наибольшей силой заявил о себе не в середине века, а именно в 80—90-е годы. В период шляхетской революционности, зарождающей литературу идеями освободительной борьбы, и в наступившие после разгрома восстания 1863 года десятилетия господства позитивизма (60—70-е годы) в польском обществе не было условий, дающих простор для расцвета этого литературного типа⁹. В конце же века предпосылки, определявшие возвратную волну ситуации «лишнего» человека, несомненно появляются.

Их рождают углубившиеся классовые противоречия общества, вступившего в предимпериалистическую стадию, банкротство социально-политических и философских принципов варшавского позитивизма, обещавшего вывести нацию «к свету» путем добровольственного и мирного труда всех частей общественного организма,

развития общественных наук, техники и образования. Сопутствующее кризису буржуазного миропорядка ощущение безысходности, скептическая переоценка ценностей, настроения тоски и безвременя получили широкое распространение в среде творческой интеллигенции и во всем польском образованном обществе 80—90-х годов. Это была та же черта духовной жизни, которая была так характерна и для русской действительности конца века.

Все веры рухнули; столетье истекло...
Где твой надежный щит? Чем ты поборешь зло,
премудрый человек?.. Но он в ответ — ни слова, —

К. Тетмайер. Конец XIX века.
Перевод А. Штейнберга

восклицал польский поэт как бы в унисон знаменитому надсоновскому:

Мертва душа моя: ни грез, ни упованья!
Как степь безводная, душа моя мертва,
И только, как и встарь, над тайной мирозданья
В работе тягостной пылает голова.

Вопросы жгут меня, и нет им разрешенья,
И нет конца...

Но не только кризисом представлений, настроениями усталости и вселенского разочарования, болью за попранные идеалы характеризовалась духовная атмосфера конца века. Ощущение исчерпанности определенных форм жизни переливалось в сознание переходности эпохи, ожидание чего-то нового. Невиданное убыстрение исторического времени, перемены, проникающие в самые глухие углы в связи со стремительным капиталистическим развитием, расшатыванием привычных, феодально-патриархальных связей человека со средой в литературе вело к образованию нового, активного типа социального поведения. Одной из реализаций этого типа стало возрождение — на ином этапе, в ином качестве — коллизии «лишнего» человека, коллизии «отпадения» героя от породившей его среды.

В русской литературе рубежа XIX и XX вв. путаница, отчаяние бездорожья и в конечном счете накопление новых сил интеллигентом, пережившим крушение народнической идеологии и еще не имевшим возможности встать под путеводной звездой рабочего социалистического движения, отразились во множестве вариантов судеб разнообразнейших «лишних» людей нового призыва — от задыхающихся в поплой обыденности мещанства, не находящих себе места в жизни чеховских сестер, Иванова, Астрова до «выломившихся», решительно порвавших со своим окружением Федора Протасова и Фомы Гордеева. В польской реалистической прозе тенденция укрупнения в общих контурах «лишнего» человека гамлетовского склада донкихотских черт героя-энтузиаста, вступившего в борьбу со средой во имя наполнения жизни смыслом, тоже обозначилась отчетливо.

Такими идеалистами-одиночками, непременно одерживающими моральную победу над обществом, даже терпя внешнее поражение, стали персонажи ряда произведений польских реалистов, связанных с демократическим и революционным движением на рубеже веков, — Жеромского, Оркана, Струга. Но появляются они в основном в начале XX в. В конце же прошлого столетия тема активного социального противостояния среди еще лишь намечалась («Кукла» и «Эмансионированные женщины» Пруса, рассказы и «Бездомные» Жеромского). Более распространенным был другой, теснее связанный со своим традиционным «прототипом», вариант «лишнего» человека — скептика, меланхолика, изверившегося, потерявшего почву под ногами интеллигента, шляхетского разночинца.

Лео Бельмонт в повести «В первом веке. Моя исповедь» (1888), Э. Ожешко в цикле рассказов «Меланхолики» (1896), М. Родзевич в романе «Цветок лотоса» (1889), И. Домбровский в высоко оцененной критиками повести «Смерть» (1892), М. Коморницкая в «Этюдах» (1894) и другие разрабатывают круг проблем, связанных с кризисом позитивистского сознания, с появлением нового психологического типа эмоционально перенапряженного, бьющегося над неразрешимыми вопросами бытия «певрастепника»¹⁰. Произведения эти были типологически либо генетически связаны с лучшим и наиболее представительным из них романом Сенкевича.

Какое же место на линии развития европейской традиции «лишнего» человека XIX в., блудного сына породившего его общества, занимает художественная концепция польского писателя?

Литературная родословная образа героя «Без догмата» Леона Плошковского обширна и легко угадываема. От гамлетовской раздвоенности и рефлексии (а на одержимость Плошковского гамлетовским «быть или не быть» у Сенкевича есть прямые указания: «...чересчур усиленное познание самого себя лишает человека способности действовать, — анализирует Плошковский свой характер. — Если бы не это, Гамлет сразу в первом же акте трагедии проткнул бы шпагой своего дядю и преспокойно унаследовал бы королевский престол»¹¹), через трагическую исключительность персонажей Шатобриана и Байрона, скептицизм и душевную усталость «кипящих в действии пустом» героев времени Пушкина и Лермонтова, запечатленную Тургеневым нерешительность «русского человека на *rendez-vous*» и обнаженную Достоевским пропасть человеческой души берет начало и набирает силу литературный образ Леона Плошковского.

Коллизия, определившая фабулу романа Сенкевича, близка к сюжетной ситуации «Евгения Онегина». Это тот же мотив запоздалого прозрения героя, его безуспешной борьбы за любовь женщины, некогда им отвергнутой, и далее непоколебимой в принципе «я другому отдана и буду век ему верна». Леон Плошковский, раздумывая и страшась женитьбы, «профилософствовал» свое счастье, оскорбил и оттолкнул Анельку. А когда, вырвавшись

из объятий роковой госпожи Дэвис, отвлекшей его от АNELЬКИ, как Мария Николаевна Полозова отвлекла от Джеммы героя «Вешних вод», пытается вернуть женщину, ставшую женой другого, он разбивается о стену несокрушимого сопротивления рабкой, безмерно его любящей, но догматически твердой в своих моральных принципах АNELЬКИ.

По складу характера, по своей психологии и темпераменту Плошовский напоминает созданный русской литературой тип «лишнего» человека. Он именно барин, бездействующий по традиции, привычке, велению своего сословного положения, а не энергичный бальзаковский Растильяк или честолюбивый парвеню Жюльен Сорель, в которых Горький тоже видел «лишних людей буржуазии». Индивидуализм Плошовского совсем другого сорта — это восточноевропейское презрение аристократической элиты к тщете и скуче повседневной жизни, это сибаритство и вечно славянский барский дилетантизм, о котором Добролюбов писал: «Общее у всех этих людей то, что в жизни нет им дела, которое бы для них было жизненной необходимостью, сердечной связью, религией, которое бы органически срослось с ними, так что отнять его у них значило бы лишить их жизни. Все у них внешнее, ничто не имеет корня в их натуре»¹².

Как Онегин и Печорин, Плошовский родовит, богат, занимает в обществе блестящее положение, которым не слишком дорожит; он хорош собой и непобедим в светских гостиных, но во всем — даже в искусстве, которое тонко чувствует, — он остается необретшим никакой цели дилетантом.

Детство, проведенное в Италии в общении с ее природой, красотами и древностями Вечного города, университетские годы в Варшаве и Париже, путешествия, удовольствия и рутина светских развлечений не наполнили его жизни никаким смыслом, не вдохнули в нее никаких стремлений, никакой живой идеи. Словом, это человек, которого, говоря словами русского поэта, «жизнь... томит, как ровный путь без цели, как пир на празднике чужом».

Как и у русских «лишних» людей «первого призыва», в характере Плошовского очень сильны черты скепсиса и всеразъедающей рефлексии. Он является собой как бы новое подтверждение мысли Герцена об исторической обусловленности рефлексии как болезни промежуточных эпох¹³, о том, что «характер Гамлета» возникает «особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершившихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого»¹⁴. «Просто не-постижимо, — задумывается Плошовский, — что в наше время человек в любом положении, любом душевном состоянии, вполне современном и сложном, находит более всего сходства со своими переживаниями в этой трагедии... Гамлет — это душа человеческая в прошлом, настоящем и будущем» (159).

«Что же представляет собою Гамлет? Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он

эгоист; но верить в себя даже эгоист не может... Но это „я“, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно... он скептик — и вечно возится и носится с самим собою... Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не щадит и самого себя; ум его слишком развит, чтобы удовлетворяться тем, что он в себе находит... отсюда проистекает его ирония, противоположная энтузиазму Дон-Кихота. Гамлет с наслаждением, преувеличенно бранит себя, постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя, он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает самого себя — и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презрением. Он не верит в себя — и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет, — и привязан к жизни... Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою, кроме следа собственной личности, не оставляют за собой дела. Они не любят и не верят; что же они могут найти?»¹⁵ Эта характеристика гамлетовского типа, сформулированная в свое время Тургеневым в знаменитой статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), где он стремился показать социальную бесплодность и вред интровертной рефлектирующей мысли, в основе своей приложима и к герою Сенкевича.

Такие признания Плошковского, как «во мне словно сидят два человека — один вечно все взвешивает и критикует, другой живет как бы только наполовину и теряет всякую решительность» (28) и «пожалуй, мне следовало бы спросить себя: если ты не намерен жениться, зачем же ты делаешь все, чтобы влюбить в себя девушку?» (42—43), критика не без основания сопоставляла с известными печоринскими: «... во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой — мыслит и судит» и «я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь»¹⁶. При этом подчас делался — уже безосновательный — вывод о подражательности, несамостоятельности романа польского писателя¹⁷.

В действительности речь не может идти ни о какой несамостоятельности Сенкевича. Со своей широкой образованностью, открытостью ко всему богатству мировой художественной мысли автор «Без догмата» является пример писателя, творчески использующего самые разнообразные литературные традиции, которые в его произведениях всегда ощущимы, но неизменно выступают в органическом преобразовании, в сплаве и подчинении собственному творческому замыслу.

Еще Гёте принадлежит мысль о том, что всякое подлинно великое художественное произведение преломляет в себе всю историю мирового искусства: «Мы одарены известными способностями, но своим развитием обязаны тысяче воздействий на нас великого мира... Я за многое должен благодарить греков и французов; я бесконечно обязан Шекспиру, Стерну и Голдсмиту. Однако этим источники моего развития далеко не исчерпаны;

разыскивать их можно до бесконечности, но в этом нет никакой надобности»¹⁸.

Пушкин, протеизм которого не имеет себе равных, высказывал аналогичные взгляды на проблему преемственности; к литературам мира он относился не только как к школе учения, но и как к неисчерпаемому материалу для собственного художественного творчества¹⁹. Обосновывая свою теорию подражания (а вернее, преемственности), он писал: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной склонности, по благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь»²⁰.

Такого протеизма, как у Пушкина, способности точного воспроизведения духа, стиля произведений разных эпох у Сенкевича нет. Видимо, это не только его индивидуальная черта, но и следствие состояния и задач польской литературы конца века, идущей вровень с европейскими художественными течениями, литературы, которой не нужно было, изучая и усваивая образцы, готовиться к гигантскому прыжку, подобному тому, который осуществлен был в России начала XIX в. Пушкиным. Сенкевичу скорее ближе первая из обозначенных Пушкиным форм преемственности: талант его «неволен», он не мог избежать подражания, но стремился открыть новые миры, идя по стопам гениев. Причем не гения, а именно генцев, ибо опираясь сразу на многих своих предшественников, он не опирался ни на кого в отдельности.

Диапазон его возможностей в этом отношении был огромен: польская художественная и умственная атмосфера конца XIX в. характеризовалась чрезвычайно живыми связями с западноевропейской и русской культурой. Сенкевич же как писатель образованный, знавший языки, много путешествовавший и, что самое главное, ощущавший свое тесное родство с общеевропейской культурой, щедро черпал из сокровищницы мирового художественного слова.

Строго разграничивать, расчленять импульсы, получаемые извне его художественным творчеством, было бы делом неблагодарным и безнадежным. Но помнить о них, иметь их в виду надо — это позволит глубже понять и самого художника, и ход литературного процесса, никогда не замыкающийся в узконациональных рамках.

«Перекрестные литературные воздействия, — писал академик М. П. Алексеев, — оказанные на одно какое-либо произведение художественного слова, тем более разновременные, хронология

которых не ясна или вовсе не может быть установлена, с трудом поддаются анализу: дифференцировать их, расчленить, отделить одно от другого и рассматривать порознь, особенно в тех случаях, когда эти воздействия несомненны, но многочисленны и шли в разное время из разноязычных литератур, удается редко... Однако считаться с ними, учитывать их в совокупности и порознь необходимо, добиваясь точности и правдоподобности результатов в разысканиях этого рода»²¹. И главное — выявление всевозможного рода влияний, реминисценций и аналогий не должны заслонять конечного результата, предпринятого автором художественного поиска, его неповторимости и самобытности.

Если мы в этой перспективе обратимся к роману польского писателя и его герою, то станет ясным, что Плошовский, являясь звеном в освещении литературой XIX в. портрета изъеденного скептицизмом, преждевременно состарившегося и мятущегося в бездействии молодого современника («воображая, что они живут чувством, погибали, отравленные мыслью, сила которой тратилась ими на исследование таинственных глубин их собственного „я“», — писал об этих героях-индивидуалистах А. М. Горький²²), помимо общих, родовых свойств характера, воплощал особые, отражающие приметы времени и национально-специфические черты.

Так же, как когда-то Онегин и Печорин, Плошовский является продуктом безвременья, но безвременья нового, безвременья конца века. Это герой, уже прошедший искус материалистических идей позитивистского толка, через который еще следовало пройти «лишнему» человеку онегинско-печоринского времени. И если нигилиста Базарова, соединившего в своем облике черты «нового» человека с некоторыми особенностями психического склада «лишнего», эти идеи еще вдохновляли, то Плошовский — продукт того времени, которое уже видит их несостоятельность.

Впервые в польской прозе появился персонаж, с такой художественной силой воплощающий кризис представлений, кризис положительных идеалов, характерный для польского общества 80—90-х годов. Атмосфера романа передает именно исчерпанность позитивистского этапа, неясность дальнейшего пути, неизбежность возникновения огромной массы настоятельнейших вопросов, на которые художественная интеллигенция старого призыва еще не видела ответов там, где «крыши всех видов, под которыми жили люди, валятся им на голову» (126).

«Кончается какая-то эпоха, наступает какая-то эволюция во всех областях» (177) — это данное Сенкевичем устами его героя определение переходности описываемого момента звучит эпиграфом ко всему польскому литературному движению 90-х годов. Не случайно в стилизованном под дневник²³ (вспомним «журнал» Печорина) аналитическом психологическом романе, каким является «Без догмата», при всей его исповедальности, сосредоточенности на глубоко личных, интимных переживаниях, обозначены также социально-исторические корни «пустоцветности» Плошовского и подобных ему польских «гениев без портфеля»:

«Это определение „гений без портфеля“, по-моему, довольно точно передает суть дела. Я мог бы взять патент на свое изобретение. Тут я утешаюсь все тем же: ведь не я один, ей богу, не один я заслуживаю этого названия! Имя нам лёгкое! «L'improductivité slave» существует сама по себе, а «гений без портфеля» — сам по себе, он продукт исключительно наш, польский, с берегов Вислы. Я не знаю ни одного уголка земли, где пропадало бы напрасно столько блестящих дарований и где даже те, кто дает кое-что миру, дают так мало, такую ничтожную малость по сравнению с тем, чем наградил их господь!» (33).

К формуле «славянской бесплодности» Сенкевич неоднократно возвращается на страницах романа, неоднократно ее уточняет и варьирует, придавая ей все новые и новые обоснования. Пустота Плоповского связывается не только с мировоззренческим кризисом героя, с его эмоционально-психической организацией, но и с фамильной бесплодностью неспособного к труду и не нуждающегося в нем потомка аристократического вырождающегося рода. При этом отношение писателя к дворянству в достаточной степени двойственno. Участие шляхты в революционном национально-освободительном движении и приумножении культурного потенциала нации заставляют его видеть в польском дворянстве силу, не безразличную для сохранения и упрочения национального духа (подобные представления особенно явно дали о себе знать в написанных «ради воодушевления сердец» исторических романах Сенкевича, изображавших рыцарские подвиги шляхтичей в далекие времена, когда Польша еще была свободна).

Плоповский и его аристократическое окружение — влюбленный в античность эстет-отшельник отец, высоконравственная тетушка, да и сама Анелька, полностью соответствующие возвышенно-патриотическому стереотипу «матери-польки», — нарисованы с большой симпатией. В то же время художник, даже такой умеренный в своих взглядах и далекий от революционной борьбы, каким был Сенкевич, не может не видеть безысходной замкнутости шляхты, отрыва мира, в котором живут его умные, красивые, благородные герои, от подлинных народных нужд, потребностей нации: «Все мы, люди определенного круга, в сущности оторваны от реальной действительности. Под нами что-то творится, возникает, кипит борьба за существование, за кусок хлеба, идет жизнь реальная, полная муравьиного труда, животных потребностей, аппетитов, страстей, ежедневных тяжких усилий, жизнь потрясающе ощущаемая, полная сумятицы, шумная, бурлящая, как море, — а мы вечно сидим себе на каких-то террасах, рассуждаем об искусстве, литературе, любви, женщинах, чуждые жизни, далекие от нее» (78).

Своей бесплодностью, исторической обреченностью, нежизненностью шляхта заражает и польское искусство, что, по мнению писателя, грозит уже подлинной катастрофой: «.. .нашему изолированному мирку в той или иной степени принадлежат и все представители высшей культуры, да отчасти и наша наука, литера-

тура и искусство. Как-то так вышло, что все они существуют не в самой гуще жизни, а в отрыве от нее, в замкнутом кругу, вследствие чего и вянут, выдыхаются и не имеют влияния на миллионы людей... порой у меня бывает смутное предчувствие какой-то страшной опасности, грозящей всей нашей культуре. Волна, которая смоет нас с поверхности земли, унесет больше, чем та, что в свое время смыла мир пудреных париков и жабо» (79).

Нежизненность польских «лишних» людей Сенкевич склонен объяснять также и свойственной, по его мнению, славянам особой духовностью, природной склонностью к вопросам высшего, сущностного порядка. Но, безусловно, исходный момент пустоцветности подобных Плошовскому «гениев без портфеля» писатель видит в невозможности беспрепятственно проявить общественные стороны человеческой личности, что было характерно для угнетаемых абсолютистскими режимами славянских стран. Во всяком случае, именно отсутствием подлинного поля общественной деятельности он объясняет такое сосредоточение всей духовной энергии героя на любви к женщине: «Я родился на свет с живым умом, с натурой страстной и незаурядными жизненными силами. Силам этим нужен был выход, и они могли найти его только в любви к женщине. Ничего другого мне не оставалось» (188—189).

Неудивительно, что человек масштаба Плошовского не может найти себя среди добродорядочных рыцарей малых дел, какими являются в романе и его резкая, суровая, но справедливая и в сущности добрая тетушка, радетельница о благе своих родственников и крестьян, и разночинцы из обедневших шляхтичей — доктор, книгородавец и управляющий Хвастовские, и счастливый в своем семейном кругу и в своей деятельности культуртрегерапозитивист писатель Снятинский. Ко всем этим добросовестным муравьям-трудягам («мы, муравьи, строящие муравейник, мы, люди труда...») (с. 187), — говорит от их лица доктор Хвастовский) Плошовский относится с симпатией и даже с некоторой долей зависти, которую может испытывать человек с больными нервами к людям душевно здоровым и бодрым. Острую неприязнь вызывает у него лишь муж Анельки Кромицкий — делец, неудачно спекулирующий на поставках в Туркестане. Этот обуржуазившийся шляхтич, впрочем, не принадлежит к числу уважаемых Плошовским людей труда; для писателя и его героя торгаши Кромицкий — тоже продукт одряхления и невроза века, с той лишь разницей, что его болезнь выражается не в атрофии воли, а в лихорадке наживы.

Но и эта уважаемая Плошовским бесхитростная жизнь, подчас вызывающая зависть, не может его удовлетворить. Не может удовлетворить его утилитарно-целесообразная «муравьиная» точка зрения на мир, поскольку она не разрешает главных для него, общефилософских «проклятых» вопросов: зачем мы живем? «Не знаю, не знаю, не знаю!» — этот лейтмотив сознания Плошовского, это бессилие человеческого разума оборачивается для

него трагедией. Именно это незнание, отсутствие идеала ломает его жизнь, влечет за собой и гибель Анельки.

Так же как Прус в «Эмансионированных женщинах», Сенкевич устами своего героя мечет громы и молнии на эмпирическую позитивистскую философию естествознания, которая выбила, по его мнению, почву из-под ног современного человека, лишила его веры, ничего не дав взамен, посеяв одно всеразъедающее сомнение и скептицизм.

Рефлексии Плошовского формулируют наиболее, пожалуй, яркое в польской литературе того времени обвинение позитивистской философии агностицизма: «Я восхищаюсь твоей трезвостью, преклоняюсь перед точностью твоих анализов, но при всем том ты сделала меня несчастным. Ты сама признаешь, что не в силах ответить на вопросы первостепенной для меня важности. Однако у тебя хватило силы подорвать мою веру, которая на эти вопросы давала мне ответ не только твердый, но и полный отрады и утешения. Не говори, что ты, ничего не утверждая, тем самым позволяешь мне верить во что угодно. Неправда! Твои методы, твой дух, самая сущность твоя, все это — сомнения и критика. Твой научный метод — скептицизм и критику — ты так успешно привила моей душе, что они стали моей второй натурой. Словно каленым железом, выжгла ты во мне все те фибрь души, которыми люди веруют просто и бесхитростно, так что сейчас, если бы я и хотел веровать, мне больше веровать нечем. Ты не запрещаешь мне ходить в церковь, если хочется, но отравила меня скептицизмом настолько, что теперь я скептически отношусь даже к тебе, даже к собственному неверию, и не знаю, не знаю, ничего не знаю, и мучаюсь, и бешусь в этой тьме!..» (29—30).

Отвлеченностъ мысли Плошовского, желание знать, что его ожидает и как ему прожить свою жизнь, его мучительные терзания в заколдованным кругу неразрешимых философских вопросов накладывают существенные штрихи на портрет этого эстета и скептика.

Характер Плошовского в сущности весьма противоречив. В сравнении с «лишним» человеком 20—60-х годов в нем, порождении упаднической атмосферы конца века, еще более заострены ущербные черты человеческой природы. Болезненная нервозность, вялая женственность, эстетизм («В наш нервный век не только женщины, но и мужчины чувствительны, как мимоза. Одно неосторожное прикосновение — и душа свертывается, замыкается часто навсегда», 118) сочетаются в этом «бездогматовце» с холодной расчетливостью в достижении цели, подменой этических критериев эстетическими. Здесь Плошовский действительно отчасти приближается к таким вырастающим из принципа все-дозволенности современным ему литературным персонажам, как уайльдовский Дориан Грей («Портрет Дориана Грея», 1891), Робер Грелу из романа Бурже «Ученик» (1889), Фальк Шибышевского (*Homo sapiens*, 1901), с которыми его неоднократно сравнивала критика. «Игра на струнах души» Анельки гораздо ближе

к «вивисекции души» Шарлотты, проводимой в «эксперименте» Робера Грэлу, чем к «науке страсти нежной», которую в совершенстве постигли Онегин и Печорин. Добиваясь Анельки, Плошовский перестает «четко различать добро и зло» (99), в нем притупляется чувство чести, нравственная щепетильность: «...испытывая угрызения совести и мучительную боязнь нарушить покой существа, за которое я отдал бы жизнь, я одновременно с удивлением замечаю в себе какую-то хищную радость — как будто я удовлетворяю присущие человеку разрушительные инстинкты. Кроме того, я уверен, что никакое сознание содеянного зла, никакие угрызения совести меня не остановят» (175).

Множественность личности Плошовского, вмещающей жестокий цинизм и неподдельное чувство, напоминает ставрогинскую «страсть к мучительству и страсть к угрызениям совести», как бы сообщает ему прелесть «равной красоты в зверстве и в подвиге»²⁴. Перекликается с болезненным самолюбием, безмерной гордостью героев Достоевского и эгоистический гнев, вспышка дикой злости, которой разражается Плошовский в ответ на одно только упоминание в письме тетушки о посещениях Плошова Кромицким. (Впрочем, самоутверждающая злость, обидчивость, капризность — вообще характерные черты внутреннего мира русского «лишнего» и «подпольного» человека²⁵.) При этом герой Сенкевича существенно отличается от надломленных, с издерганной психикой, непомерно страдающих от разлитой в мире несправедливости персонажей Достоевского; в нем нет их больной совести, ощущения личной сопричастности несовершенству мироздания и ответственности за страдания народа.

Но в то же время Плошовский, по собственному признанию, не становится только «сытым и веселым зверем» («У меня есть все для того, чтобы стать сытым и веселым животным, — но не всегда я могу этим удовлетвориться», 30). И Горький, хотя помешал Плошовского на линии развития литературных образов от Онегина до Санина²⁶, отмечал при этом, что у Сенкевича все же не произошло полной дегуманизации героя: Леон Плошовский «выигрывает... будучи сопоставлен с Фальком Пшибышевского», в нем не выполнена рекомендация человеку «внутренне упростить себя путем превращения в животное»²⁷.

Более того, Плошовский далеко не так безнравствен, как можно судить по некоторым его высказываниям. В лепке образа своего героя Сенкевич, подобно Оскару Уайльду, широко применял прием парадокса. Игра ума, жонглирование эффектными, неожиданными словами и мыслями, сама логика доказательства брошенной как бы невзначай идеи становятся для Плошовского самоцелью. За этим блеском формы трудно различима порой бывает сама суть характера, но циничные заявления скрывают душу ранимую, тянувшуюся к добру.

Герой Сенкевича — эгоист и скептик не закоренелый, а способный на страдание и духовное обновление.

«Несчастье любви к замужней женщине» преображает опущенную душу этого «бездогматовца». По ходу действия романа, осью которого является именно изображение ~~всех~~ перипетий и переливов любовного чувства («Очень тонко описана любовь к женщине — нежно, гораздо тоньше, чем у французов, где чувствительно, у англичан, где фарисейно, у немцев — напыщенно...», — похвалил Сенкевича Л. Толстой²⁸), он пересматривает свою жизненную позицию, признает правоту нравственного начала Анельки и, когда она умирает, решается уйти вслед за ней из жизни.

Если в двуединой природе предложенного русской литературой первой половины XIX в. типа «лишнего» человека видеть возможность его дальнейшего развития по двум линиям — преодоления отторгнутости на путях нравственности, социальной совести и углубления ее в ницшеанской вседозволенности, то Сенкевич ближе первому направлению. При всех чертах декадентской ущербности Плошовский являет собой вариант индивидуализма, несущего в себе собственное опровержение. Это индивидуализм страдающий, глубоко несчастный (вспомним, что и Белинский в статьях о Пушкине характеризовал Онегина как страдающего эгоиста).

Но нельзя не видеть и существенных различий между образом Плошовского и типом русского «лишнего» человека как оперинско-печоринско-рудинского толка, так и более поздних толстовских и чеховских его воплощений. Федора Протасова, Иванова, персонажей «Скучной истории», «Моей жизни» и других чеховских «лишних» убивает (в прямом либо переносном смысле) пошлость, тоска, отчаяние русской жизни. Тот нормальный «личный» уклад, которым в отсталой самодержавной стране живет интеллигенция и все так называемое образованное общество, становясь молчаливым свидетелем и косвенным соучастником чинимого над народом насилия и произвола, в глазах русских писателей являлся безнравственным, убивающим душу живу.

Трагедия же Плошовского происходит не из-за невозможности для героя жить в мире, где господствует неправда, порочность социальных отношений. Его жизненный крах имеет совсем другие мотивировки — философско-религиозную, психологическую и, запрятанную глубоко в подтексте, национально-патриотическую. Страдающий от своего безверия и бесполезности, Плошовский остается все же эстетом-индивидуалистом, занятым только собой и своей любовью. Пусть в психологическом эксперименте, долженствующем сломить сопротивление бедной Анельки, он и не выглядит таким же бездушным, законченным циником, как Робер Грелу, но все же некоторая деидеологизация «лишнего» человека, заметная у Сенкевича в сравнении и с тургеневской традицией, и в сопоставлении с русской прозой рубежа веков, несколько отводит Плошовского от русского типа «лишнего» человека, сближает с героем западного романа, ищущим свой идеал не в народном, общем счастье, а в успехах частной жизни.

Сенкевич развенчивает своего героя с позиций религиозной морали. По замыслу писателя роман должен был быть «предостережением, к чему ведет жизнь „без догмата“, скептический утонченный ум, лишенный простоты и точки опоры»²⁹. Но нельзя не заметить, что с авторским замыслом «Без догмата» произошло нечто похожее на трансформацию идеи «Анны Карениной». Ведь и роману польского писателя можно было бы предпослать эпиграф: «мне отмщение и аз воздам». Воздается в нем обоим героям, ему — за дело, ей — невинной, но в сущности оба художника обратились к извечно безвыходной коллизии столкновения любви и долга. Изначальный трагизм ситуации Анны у Толстого сопряжен с глубочайшим социально-психологическим анализом русской жизни. Орудием, карающим Анну, выступает свет с его условностями, вся безнравственность уклада русской дворянской верхушки. У Сенкевича же мотивировка другая, исключительно философско-правственная: героиня падает жертвой скепсиса и неверия, отравивших душу Плошовского, и невозможности преступить признаваемый ею нравственный закон.

Тем не менее Сенкевичу — хочет он того или нет — приходится все же признать, что душа современного человека «слишком сложна, чтобы уложиться в кодекс достопочтенного Варфоломея и праведной Магды» (253). И он не может подчинить религиозным догматам реальную сложность жизни, стремления и запросы человеческой личности.

Значение романа в польской литературе — и сам писатель это понимал — состояло именно в том, что ему удалось показать в нем сложность духовной жизни современного человека. Знаменателен в этом отношении авторский комментарий: «Человеческая природа взята глубже, чем это обычно делается — особенно в польских романах, и, пожалуй, некоторые вещи совершенно новы.

Я не то чтобы был в восторге, но вижу, что это написано по-цивилизованному. Никакой рутины. Местами дневник производит впечатление не художественного произведения, а чего-то совершенно реального, такого, что действительно происходило.

Естественно, мнения будут за и против, хотя бы потому, что вещь новая, написанная непривычно. Те, которые ожидают увидеть каких-то новых Иеремий, Чарнецких (герои трилогии. — В. В.) etc., будут разочарованы, хотя бы потому, что таких людей сейчас нет. Но тот, кто любит задумываться над разными разностями, найдет поле для размышлений над человеческой душой.

Одним словом, будет приоткрыта душа сложная, больная, но настоящая. По крайней мере, у меня такое чувство, что этого нового своего дитя я не должен стыдиться, — и даже, что кто-нибудь другой у нас, может быть, так бы и не написал»³⁰.

Появление романа вызвало бурную дискуссию. Ожешко, Хмельевский и другие представители позитivistского поколения энергично воспротивились трактовке Плошовского как выразителя

современных духовных исканий. Подобно вождям русского народничества, считавшим, что настроения гамлетизма разлагают участников революционного движения, они находили пример «бездогматовца» вредным и отвлекающим от общественно-полезной деятельности. Всего лишь «трагедию удобной лени» увидел в романе П. Хмельевский³¹. «Таких гениев без портфеля, как Плошовский, у нас полным полно»³², иронизировала Э. Ожешко, порицая поляков за «манию величия», неспособность к скромному, неэффективному, но нелегкому труду на благо общества. Но среди молодежи роман произвел «необычайное впечатление, граничащее подчас с фанатичным культом. В горячих обсуждениях, не утихающих среди страстных поклонников этого произведения, каждый повторял одну и ту же фразу: „Я увидел там всего себя“»³³.

Мятущаяся, романтично несчастная в любви и, одиночество душа Плошовского отвечала духу эпохи, для которой, с одной стороны, были характерны неверие, кризис ценностей, с другой — потребность в укрупненности образа, в сильных и ярких характеристиках.

Индивидуализм Плошовского, несмотря на то, что он в романе осужден, благодаря незаурядности его личности сохраняет все же свою притягательную силу, свой романтический ореол. Противоречие лишь кажущееся. Ведь и во времена романтизма средствами самого же романтического искусства индивидуализм не только воспевался, но и развенчивался. Еще шатобриановского Ренэ святой отец-миссионер наставлял на путь истинный, уличая в бесплодном высокомерии и напоминая, что «лишь обыденный путь ведет к счастью». Как созвучно этому древнему христианскому призыву подсказываемое автором прозрение Плошовского, постигшего, сколь «глубоко несчастлив человек, чья душа и чувства утратили простоту» (82).

Конечно, Плошовского нельзя назвать романтическим героем, да и сам он как бы противится подобному истолкованию фамильной *l'importunité*: «В наше время не принято выдавать такие тайны. Еще недавно, когда романтизм пылко цвел и в поэзии, и в сердцах, человек драпировался в свою трагедию, как в эффектно накинутый плащ, а теперь он носит ее, как егерскую фуфайку, под рубашкой» (24). Он всецело принадлежит той эпохе, когда уже не воспринималась как героическая романтическая пустоцветность «кипящих в действии пустом» «лишних» людей начала века, когда литература накопила уже колоссальный опыт критического изображения и оценки их «необъятных сил души»³⁴. И в то же время наряду с чертами этого исторического опыта образ Плошовского несет на себе печать нового — на другом уровне — возвращения литературы к романтично исключительному и непонятному, одержимому страстью к женщине и страстью познания «мировой формулы» герою.

Созданный Сенкевичем мятущийся, философствующий и обладающий утонченной, артистически-рафинированной духовной организацией персонаж сигнализировал и другую важную художе-

ственную проблему, характерную для польской литературы 90-х годов, — проблему осмыслиения особенностей творческой натуры и психологии творчества, положения художника в обществе.

Обилие и органичность литературно-художественных реминисценций и другого рода обращений к явлениям литературы, музыки, живописи, рассуждений о специфике искусства и его отдельных родов, попытки (в образе пианистки Клары, художника Лукомского и отчасти самого Плошовского) раскрыть личность художника, тайну творческого процесса делают роман Сенкевича в известной степени провозвестником ряда произведений Берента, Ижиковского, Жеромского, Ивашкевича и других польских писателей, благодаря которым польская литература XX в. мощной струей влилась в поток европейского *Künstlerroman'a*.

«Без догмата» был лучшим современным романом Сенкевича. В России, по свидетельству А. М. Горького³⁵, молодежь буквально зачитывалась им. Как событие в польской и мировой литературе оценивали его русские писатели и критики — Эртель, Пальмин, Гофштеттер³⁶. «Едва уловимые, крайне сложные и капризные оттенки душевных движений переданы тут с тонкостью и отчетливостью поистине изумительными. Вообще по мастерству выполнения и по отступлениям, часто глубоким и оригинальным, этот психологический роман ставит автора наряду с наиболее выдающимися писателями нашего времени», — писал в 1901 г. А. И. Куприн³⁷.

Не достиг этого уровня Сенкевич в следующем своем романе «Семья Поланецких», задуманном как известного рода продолжение «Без догмата». Оба произведения объединены пафосом осуждения скепсиса и безверия, некоторыми общими героями и сюжетными мотивами. В «Семье Поланецких» упоминаются Плошовский и Снятынский, ведется спор о наследстве тетушки Леона, выступают Завиловские и Хвастовские. Роднит оба романа и психологический рисунок образов центральных героев, — Марыни Плавицкой и Станислава Поланецкого, сложившаяся между ними любовно-нравственная коллизия.

Так же как Плошовский, Стах Поланецкий заражен рефлексией, утратой веры. Сидящий в нем холодный и скептический наблюдатель (а в романе тоже появляются формулы: «второе „я“», «здоровый и веселый зверь») вмешивается в его чувство к Марыне и чуть было не расстраивает их брак. Но и став мужем этой прелестной девушки, как две капли воды похожей на бесхитростную, открытую и надежную Апельку, он продолжает испытывать доставшееся ему счастье. И лишь долготерпение и святая доброта Марыни, ее непоколебимая нравственная твердость и упование на бога побеждают в конце концов внутреннюю опустошенность мужа, открывают его душе счастье и покой.

Те же вопросы, которые ставились писателем в романе «Без догмата», решаются здесь в другом варианте — положительном. И характер Поланецкого, при том, что ему свойственны некоторые черты «бездогматовца», в сущности, противоположен Пло-

шовскому. Это не томящийся от безделья эстет и аристократ, а «положительный» человек, человек практического дела, как бы наследующий, если говорить о традициях русской литературы, линию Костонжгло и Штольца. «Поланецкий в том отношении дитя века, что и в нем есть частица того великого беспокойства, которое в наши смутные времена стало проклятием человека. И в нем оказались разрушенными принципы, на которых до сих пор основывалась жизнь. И он засомневался, сможет ли рационализм, спотыкающийся о все придорожные камни, заменить веру, но веры в себе не находил. От современных „декадентов“ он отличался, однако, тем, что не растворился в себе, своих нервах и сомнениях, в своей духовной драме и не отпускал себе греха немощи и праздности. Имел, наоборот, более или менее осознанную уверенность, что жизнь, какова бы она ни была — объяснима или необъяснима, — должна быть наполнена работой и делом»³⁸ — так определяет автор жизненную позицию своего героя — шляхтича с фамилией на «цкий», ставшего главой торговой фирмы.

В трактовке Сенкевича этот купец является собой некий особый, польский тип предпринимателя, сочетающий деловую хватку с верностью дворянской чести и идеальными стремлениями. Отчасти здесь трансформируются некоторые черты прусовского Бокульского («вечный польский романтизм»), но в еще большей степени — возникает характер, в котором как бы слились Плюшовский и Кромицкий — персонажи, в предшествовавшем романе полностью противопоставленные друг другу. Человек, задумывающийся над несовершенством мироздания, подвластный игре страсти, своей необузданной и неуравновешенной природе, оказывается одновременно трезвым дельцом, рыцарем чистогана.

В образе Поланецкого Сенкевич снимает существенные для «Без догмата» противоречия парения и заземленности, поклонения красоте и поклонения денежному мешку; он фактически даже освобождает своего героя от кодекса шляхетского благородства, обязывая его соответствовать лишь самому неприхотливому и эластичному понятию буржуазной порядочности. Так, спекуляция на продаже хлеба в голодный год ничуть не дискредитирует Поланецкого в глазах писателя, — об этом сообщается в объективной, чуждой какому бы то ни было подтексту манере. Зато отказ участвовать в оротестовании завещания тетки Плюшовской, предназначавшей свое состояние на благотворительные цели, а уж тем более выкуп родового имения Марыни и решение поселиться в деревне оцениваются как достойный подражания патриотический акт.

Есть, впрочем, в «Семье Поланецких» еще один персонаж, более последовательно повторяющий одержимого лихорадкой паживы Кромицкого и преступающий тот уровень буржуазной порядочности, который характеризует Поланецкого. Это беспринципный адвокат Машко, которого до разорения доводит страсть к деньгам и показной роскоши. Но и для Машки писатель нахо-

дит доброе слово и ему оставляет незатронутую куплей-продажей область человеческих чувств — заботу о семье («Такой Машко, например, где-нибудь в другой стране был бы сто процентным негодяjem <...> У нас же даже прохвост в глубине души остается человеком»).

Идейное звучание романа, объективно апологетизирующее общественную роль капитализирующейся шляхты, было отрицательно воспринято в передовых польских литературных кругах. «Семья Поланецких» стала одной из основных мишней в той кампании критики Сенкевича, которую в начале 900-х годов возглавили В. Налковский и С. Бжозовский.

Известен также чрезвычайно резкий отзыв А. П. Чехова, перед тем положительно отзавшегося о «Без догмата» («... все так красиво, тепло и ярко, и, когда читаешь, хочется жениться на Анельке и позавтракать в Плошове»³⁹). В 1895 г. в письме к А. С. Суворину он писал: «Одолеваю „Семью Поланецких“ Сенкевича. Это польская творожная пасха с шафраном <...>. Семейного счастья и рассуждений о любви напущена чертова пропасть, и жена героя до такой степени верна мужу и так тонко понимает „сердцем“ бога и жизнь, что становится в конце концов приторно и неловко, как после слюнявого поцелуя. <...> Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые „положительные“ типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым»⁴⁰.

Отзыв этот, продиктованный запальчивой непримиримостью русского писателя ко всякого рода буржуазной пошлости, несомненно вскрывает уязвимые узлы идейно-художественной конструкции романа, но не может восприниматься нами как исчерпывающий суть вопроса, единственно правомочный вердикт. Л. Н. Толстой, например, был другого мнения об этом произведении Сенкевича, за творчеством которого он внимательно следил. «Мы целый вечер — я читал — читали Поланецких с большим удовольствием. Прекрасный писатель, благородный, умный и описывающий жизнь, правда, одних образованных классов во всей широте ее, а не одних нигилистов, фельдшериц и студентов, как наши», — писал он С. А. Толстой 25 октября 1894 г. из Ясной Поляны⁴¹.

Почему же Толстой, конечно же не менее Чехова прозревающий ложь буржуазных установлений, невозможность «капитал наживать и невинность соблюдать», оказался таким терпимым к недостаткам романа Сенкевича (известно, что не все в этом произведении ему нравилось, и конец его он не одобрял)⁴², дал ему в целом столь лестную оценку? Толстой увидел в «Семье Поланецких» больше, чем действительно упрощенные выводы, правоучительные рекомендации. «Прекрасный писатель, благород-

ный, умный» — это означало прежде всего почувствованную Толстым тревогу Сенкевича о духовности человека, необходимости постоянно бороться за нравственную чистоту, быть «пловцом», который не может перестать грести, чтобы не пойти ко дну». Идея активности в создании нравственного потенциала всегда остается идеей живой, идеей гуманистической. Это то рациональное зерно романа Сенкевича, которое несомненно духовно было близко моральной доктрине Толстого.

Его чутью художника, одаренного «ясновидением плоти», открылась также удивительная широта и пластичность изображения польского шляхетского общества, обилие верно схваченных, живых характеров, убедительность и тонкость психологических нюансов.

По композиции «Семья Поланецких» отходит от монографического принципа, свойственного «Без догмата», в сторону все более разветвленного сюжетного действия. В роман входит жизнь разных общественных слоев. Представлены типы деревенской шляхты (рачительный хозяин Януш и промотавшийся прожектор и комедиант старый Плавинский), мир буржуазного предпринимательства (добропорядочное семейство компаньона Поланецкого Бигеля и безнравственное — адвоката Машко), пустота aristokratischen salonov, где подвизаются охотница за богатыми женихами девица Кастелли и ее тетушка Броновичева.

Большое значение приобретает вторая, относительно самостоятельная сюжетная линия, раскрывающая трагедию молодого поэта Завиловского, погубленного бездушным честолюбием панны Кастелли. Ею существенно расширяются рамки повествования, объем вместившегося в произведение жизненного материала: вводится тема буржуазной семьи, брака, прикрывающего постыдный торг, вновь возникает проблема художника, особенности его внутреннего мира. Завиловский, стрелявшийся из-за измены своей невесты, не погиб, но любовная катастрофа, оставив ему по случайности жизнь, обрекла его на творческое бесплодие.

И, наконец, Толстой не мог не оценить зреющего психологизма Сенкевича, последовательно проявившегося в лепке как главных, так и второстепенных персонажей романа. Неожиданность некоторых проявлений человеческого характера, но неожиданность логически и эмоционально мотивированная — это главная особенность характерологии Сенкевича, дающая в результате образы динамические, саморазвивающиеся. В отличие от Пруса, который был мастером ярких сцен, стремительных поворотов интриги, комических ситуаций, раскрывающих сущность персонажей, Сенкевич погружен в самый механизм происходящего в душах его героев психического процесса. Двигателем сюжетного действия у него чаще всего становится переживание героев, их причудливая подчас смена, прослеживание логики игры чувств и смысла ее оттенков.

В новаторском для польской литературы обращении к теме интимных отношений людей в браке, в прослеживании нараста-

ния взаимной отчужденности супругов, душевных страданий женщины, ощущающей себя собственностью мужа, автор «Семьи Поланецких» созвучен Толстому. «Он думал, что опека, хлеб, хорошее отношение и время от времени страшные попелуи являются исполнением всех обязанностей, взятых на себя по отношению к ней», — обвиняет Сенкевича своего героя, вступая в определенную перекличку с нравственной концепцией автора «Крейцеровой сонаты».

Современная дилогия Сенкевича занимает в польской литературе конца XIX в. особое место. В то время как другие польские реалисты его поколения — Прус, Ожешко, Конопницкая, Дыгасинский, а из молодых — Жеромский, Реймонт, Струг — стремились к изображению народной, преимущественно крестьянской жизни и механизма польского буржуазного общества в целом, выявляя его кричащие противоречия, беспроственную нужду и бедствия народных масс, Сенкевич сделал своей целью создание психологического портрета нового «героя времени», художественное постижение важных сдвигов в сознании мыслящего, образованного человека, порожденных духовной атмосферой тревожного, кризисного конца века.

Благодаря современной дилогии Сенкевича польский реализм в добавление к наиболее распространенным в 70—80-е годы жанрам социально-бытовой и исторической прозы обогатился высокого класса философско-психологическим романом, опирающимся на развитие этого жанра в европейской, особенно русской литературе.

Намеренное, незавуалированное обращение к литературной традиции — еще один интересный аспект новаторства и художественного совершенства лучшего современного романа Сенкевича «Без догмата». Оно свидетельствует о том, что преемственность художественных идей является неотъемлемым слагаемым поступательного развития искусства. Продиктованное потребностями новой литературной эпохи, находящей созвучные ей моменты в уже пройденных литературой этапах, такое возвращение в прошлое крупного мастера дает новую переосмысленную жизнь вечным образам, мотивам и типам словесного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Горький А. М. Предисловие. — В кн.: Виноградов А. К. Три цвета времени [М.], 1931, с. 10—11. См. также «Разрушение личности» (1909). — Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 47, 55, 77, 78.

² Горький А. М. Предисловие. — В кн.: Р. Шатобриан. Ренэ. Констан Б. Адольф. М., 1932, с. 10.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 8, с. 122.

⁴ И. С. Тургенев, с легкой руки которого в сознании последующих поколений укоренилось противопоставление бездеятельного, рефлектирующе-аналитического гамлетовского характера и несущей революционное начало сознательно героической дон-кихотской натуры (статья «Гамлет» и «Дон-Кихот», 1860), при всем предпочтении, оказываемом последней, наделил развенчиваемого им гамлетиста Рудина некоторыми дон-кихот-

скими чертами, послав его в эпилоге романа, размахивая кривой саблей, защищать оставленную баррикаду 1848 года. И наоборот, «новому» деятельности герою Базарову, задуманному как противопоставление скептическому гамлетизму, свойственны раздвоенность, замкнутость и гордая надменность, родные его с «лишним» человеком. О возникновении у Тургенева «нового» героя «по закону противоположности при одновременном сохранении некоторых черт превзойденного типа» хорошо сказано в работе Г. А. Бялого «Две школы психологического реализма (Тургенев и Достоевский)» в его книге «Русский реализм конца XIX века» (Л., 1973, с. 40 и др.).

⁵ Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Истоки и эстетическое своеобразие. Л., 1974, с. 11. См. также: Левин Ю. Д. Русский гамлетизм.— В кн.: От романтизма к реализму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978, с. 189—236.

⁶ Лотман Л. М. Ук. соч., с. 96.

⁷ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 38.

⁸ «Характерно, что Горький именовал подобных героев, воскрешенных литературой на рубеже нового века, уже не „лишними“, а „выломившимися“. И это примечательный смысловой сдвиг. В первом обозначении акцент на конечном драматическом результате процесса „отпадения“; во втором — на самом действенном усилии, лежащем в основе этого процесса. В одном случае — на подчинении обстоятельствам, в другом — на сопротивлении им. В этом смысле не только горьковских ранних героев, но и Федю Протасова, но и персонажей сибирских рассказов Короленко вернее называть именно «выломившимися», ибо, как бы ни складывались судьбы этих и близких им характеров, дух бунта остается с ними до конца. . . . В коллизии „отпадения“ активизируется, таким образом, начало воли, предстаёт обновленная концепция человека и среды. Существенно и другое. Коллизия эта, замыкавшаяся прежде ограниченным кругом явлений действительности (ведь участь «лишнего» человека была по преимуществу привилегией интеллигентско-дворянского круга) несравненно расширяется ныне в своем типическом значении. „Отпадение“ перестает быть чрезвычайным случаем. Реалистические писатели все чаще наблюдают это явление и в других сословиях российского общества, даже в самых дремучих и косных...» (Келдыш В. А. Указ. соч., с. 43).

⁹ Произведения, позволяющие говорить о звучании в польской литературе 40-х годов XIX в. темы «лишнего» человека, весьма немногочисленны. Лучшее из них — роман Людвика Штырмера «Душевная чахотка» (1843) — рассмотрено Е. З. Цыбенко, которая обстоятельно проанализировала сходство и различия между ним и «Героем нашего времени» Лермонтова (см.: Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей XIX—XX вв. М., 1978).

¹⁰ Глубокий анализ «группы романов и рассказов, рисующих внутренний кризис героя-интеллигента» как следствие позитивистского пессимизма в сочетании с пневрием» см. в статье *Markiewicz H. Bezdogmatowcy i melancholicy*. — В его кн.: W kręgu Żeromskiego. W., 1977, s. 138 и др.

¹¹ Сенкевич Г. Без догмата. Перевод М. Абкиной. М., 1960, с. 28.

В дальнейшем цитаты будут приводиться с указанием страниц в тексте.

¹² Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М.: ГИХЛ, 1962, т. 4, с. 335.

¹³ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1954, т. II, с. 49.

¹⁴ Там же, т. IX, с. 37.

¹⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ти т. М.; Л., 1964, т. VIII, с. 174, 176, 180—181.

¹⁶ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4-х т. М.: Правда, 1953, т. 4, с. 272, 245.

¹⁷ Иванов И. Подозрительная слава. — Мир божий, 1895, № 11.

¹⁸ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.; Л.: Academia, 1934, с. 408.

¹⁹ См.: Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967, с. 114.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9-ти т. [М.], 1936, т. VIII, с. 215.

²¹ Алексеев М. П. Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература. — В сб.: От романтизма к реализму, с. 40—41.

²² Горький А. М. Предисловие. — В кн.: Р. Шатобриан. Рене. Констан Б. Адольф, с. 10.

²³ Показательно, что обращение к Ich-форме, обеспечивающей наибольшую свободу в выражениях оттенков чувств, приданье повествованию субъективной тональности, связано с убеждением писателя в перспективности документальных и псевдодокументальных жанров. Как бы заглядывая во вторую половину XX в., Сенкевич позволяет одному из персонажей, писателю Снятынскому, утверждать, что «будущем дневники и мемуары станут главнейшей формой повествования» (13).

²⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974, т. 10, с. 202.

²⁵ См.: Балый А. Г. Указ. соч., с. 34—36.

²⁶ Идеей Горького было проследить «преемственность типов по линиям: Недоросль — Фонвизина, Подколесин — Гоголя, Обломов — Гопчарова, Безухов — Л. Толстого и т. д. Чацкий, Онегин, Печорин, до Санина и далее. Рахметов до подпольщиков типа Куйбышева», о чем он писал в 1936 г. в «Замечаниях на учебник литературы А. Абрамовича, Б. Брайиной и А. Егорлица (цит. по предисловию О. Михайлова в кн.: Г. Сенкевич. Без догмата, с. 10; автору этого предисловия принадлежит, насколько мне известно, первая в послевоенном советском литературоведении и единственная попытка рассмотреть образ Плоповского в свете традиции русского «лишнего» человека).

²⁷ Горький А. М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., т. 24, с. 47.

²⁸ Запись в дневнике от 24 июня 1890 г. — Толстой Л. Н. Собр. соч. Юбилейное изд. Т. 51, с. 53. Толстой читал «Без догмата» весной 1890 г. в русском переводе В. М. Лаврова, печатавшемся в «Русской мысли» (1890, №№ 1—3, 5—10) вслед за журнальной публикацией романа в варшавском «Слове» (1889—1890). «Очень блестящий», — записывает он в дневнике 18 марта (там же, стр. 30). Некоторые мотивы романа польского писателя были Толстому, работавшему в то время над третьей редакцией «Крейцеровой сонаты», особению созвучны, рождали желание «написать роман о любви целомудренной, влюбленной...» (с. 53). «По слуху «Без догмата», славянского толкования любви к женщине, думал, хорошо бы написать историю чистой любви, не могущей перейти в чувственную», — записывает он в записной книжке (там же, стр. 40).

²⁹ Письмо Янчевской от 19.XII.1889 г. — Цит. по кн.: Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza / Opracował J. Krzyżanowski. — Dzieła. W., 1954, t. LVII, s. 273.

³⁰ Kalendarz..., s. 234—235.

³¹ Chmielowski P. Pisma krytycznoliterackie. W., 1961, t. 1, s. 529.

³² Orzeszkowa E. Pisma krytycznoliterackie. W., 1959, s. 375.

³³ Rozenzweig J. «Bez dogmatu», studium literackie (1891). — Цит. по кн.: H. Markiewicz. W kręgu Zeromskiego, s. 139.

³⁴ «Пока не было работы в виду, можно было еще падувать <...> публику, можно было тщеславиться тем, что мы вот, дескать, все-таки хлопочем, ходим, говорим, рассказываем. На этом и основой был в обществе успех людей, подобных Рудину. Даже больше — можно было заниматься кутежом, интрижками, каламбурами, театральством, — и уверять, что это мы пустились, мол, оттого, что нет простора для более широкой деятельности. Тогда и Печорин, и даже Онегин, должен был казаться натурою с необычайными силами души. Но теперь уж все эти герои отошли на второй план, потеряли прежнее значение, перестали сбивать нас с толку своей загадочностью и таинственным разладом между ними и обществом, между великими их силами и ничтожностью дел их...» — писал в 1859 г. Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина» (Собр. соч.: В 9-ти т., т. 4, с. 337).

³⁵ Горький А. М. «Время Короленко», 1922. — Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1951, т. 15, с. 25.

³⁶ См.: Barański Z. Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Wrocław, 1962, s. 78; Prokofiewa D. Z zagadnień popularyzacji

twórczości Sienkiewicza w Rosji. — *Slavia Orientalis*, 1961, N 1, s. 45; Цыбенко Е. З. Указ. соч., с. 188—189.

³⁷ Публикация Л. В. Усиленко. — Цит. по кн.: Цыбенко Е. З. Указ. соч., с. 188.

³⁸ Sienkiewicz H. Rodzina Połanieckich. W., 1958, t. 1, s. 71.

³⁹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. М., т. XVI, 1949, с. 99.

⁴⁰ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. XVI, с. 240.

⁴¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: Юбилейное изд., т. 84, с. 288.

⁴² «В этот день Лев Николаевич не обедал, а сидел под деревом, рядом с обедавшими, и читал «Русскую мысль». Дочитав в «Семействе Польанецких» Сенкевича до того места, где у одного действующего лица оказалась «родника на веке» (вероятно, ошибка переводчика), он объявил об этом во всеуслышание и закрыл книгу. После обеда уселись вокруг него, и Лев Николаевич еще раз по поводу Сенкевича распространялся о губительности для таланта большого гонорара. По его мнению, Сенкевич — талант хоть не слишком большой, но в своем кульмиационном произведении — «Без догмата» был очень хороши. Дальше все идет хуже и хуже. Последние главы «Поланецких» ничего интересного не представляют. Очевидно, характеры исчерпаны, и автор бесконечно будет комбинировать их» (Запись в дневнике В. Ф. Лазурского от 8 июля 1894 г. — Литературное наследство, т. 37—38. М., 1939, с. 462).

29

Этапы и особенности развития реализма в чешской литературе XIX века

A. П. Соловьева

С вообразие чешского реализма XIX в. как исторически сложившейся художественной системы определялось, подобно другим национальным вариантам реализма, особенностями национально-исторического развития страны, духовного склада народа, предшествующим художественным опытом.

Чешский реализм XIX в. не достиг художественных вершин русского, французского или английского реализма. В панораме европейских литератур творческие достижения чешских реалистов прошлого века занимают более скромное место. Однако чешский реализм, обладая ярко выраженным национальным своеобразием, отнюдь не был повторением известных литературных стереотипов и внес свой художественный вклад в движение европейского реализма.

Развитие чешской литературы, как и многих других литератур славянских народов, существовавших долгие годы в условиях национального порабощения, зачастую проходило как бы в спрессованных формах, когда литературные системы сменяли одна другую, не успев вполне сформироваться, накладываясь одна на другую, существуя одновременно и создавая во второй половине XIX в. сложные литературные явления «переходного» характера,

в которых порою равноправно сосуществовали романтические, сентименталистские и реалистические черты.

Путь новой чешской литературы от создания чешского литературного языка, от незрелых подражательных произведений и стилизаций к первым классицистическим произведениям, к вершинам романтического искусства и первым шагам реализма занял всего лишь около полувека — первую половину прошлого столетия.

Литературное движение второй половины XIX в. неразрывно связано с утверждением реалистического метода и становлением реалистического направления: в чешской литературе, как и в других славянских литературах, эра реализма наступила несколько позже, чем в русской или в западноевропейской литературах. Но даже после своего победного утверждения в литературе в 60—70-е годы XIX в. чешский реализм не стал всеобъемлющим художественным методом, сосуществуя с другими художественными системами, прежде всего с романтизмом. Художественные ценности создавались здесь больше всего на стыке различных художественных тенденций. Борясь за новые эстетические принципы с предшествующими литературными школами, прежде всего с романтизмом, чешский реализм стал, вместе с тем, во многом его прямым преемником. С другой стороны, развитие и утверждение реализма в чешской литературе было осложнено тем, что под его знаменами охотно выступали литераторы, далекие от его эстетических принципов и являющиеся проводниками охранительной буржуазной идеологии («идеальный» реализм, «реализм» масариковцев). Создавались произведения, которые обладали лишь внешними приметами реалистического письма, однако им была чужда и даже враждебна его «душа», его «сердцевина», а именно — «социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека, изучение и изображение как общественных взаимоотношений личности и общества, так и структуры самого общества»¹. Эти явления чешского литературного развития, хотя и свидетельствовали косвенно об авторитете самого понятия реализма, тем не менее в значительной степени дискредитировали реалистический метод в глазах многих представителей творческой чешской интеллигенции, которые, по словам З. Неедлы, страстного борца за подлинно реалистическое искусство, полагали, что «реализм — это нечто конъюнктурно расчетливое и всегда нечто обыденное и мелкое в художественном отношении»².

Литературный процесс Чехии прошлого века достаточно хорошо изучен прежде всего в чешском³, а также и в советском литературоведении⁴.

Однако остаются еще во многом спорными проблемы периодизации чешского реализма XIX в., в частности существуют различные точки зрения по поводу создания и утверждения его эстетической концепции, почти не разработана типология чешского реализма.

Зарождение реалистического метода в чешской литературе, как и в других европейских литературах, связано с эпохой острого кризиса феодальных отношений. В истории чешского общества таким рубежом стал конец 40-х—50-е годы XIX в. с назревающим кризисом всей феодальной системы, ее институтов, соответствующего склада мышления. Рождалась революционно-демократическая идеология (идеи ликвидации монархии, установления республиканского образа правления, отмены барщины, конфискации помещичьей земли и т. д.). Не только опыт буржуазно-демократической революции 1848 года, но и горькие уроки ее поражения пробивали брешь в феодально-абсолютистской идеологии, обнажали многие скрытые пружины жизни чешской нации. Появились первые трещины в устойчивых иллюзиях эпохи национального возрождения о единстве нации. Демократические силы чешского общества оказывали стойкое духовное сопротивление разгулу политической реакции 50-х годов. Все это создавало предпосылки не только для развития революционно-романтических тенденций (в 30-е годы в творчестве К. Г. Махи, в 40—50-е годы — в поэзии К. Сабины, Й. В. Фрича), но и для анализа и изображения социальных явлений жизни современного общества. Литература, впитавшая революционный опыт, уже в 50-е годы делает первые целеустремленные шаги в исследовании социальной структуры общества, пытаясь осмыслить и отобразить социальные отношения, внутренние действующие силы общества, раздираемого противоречиями не только национального, но и социального характера. Конец 40-х и 50-е годы можно считать переходным периодом от романтизма к реализму, когда обе литературные тенденции были еще как бы равносильными, тесно переплетаясь в творчестве писателей этого времени. Вместе с тем 40—50-е годы можно считать и первым этапом в развитии чешского реализма, годами его зарождения, становления, что единодушно подчеркивают исследователи чешской литературы⁵.

Черты рождающегося реалистического искусства особенно ярко проявились в драматургии Й. К. Тыла, prose Б. Немцовой, сатирических поэмах К. Гавличка-Боровского, вершинных явлениях литературы этого периода. Именно они определили новую эстетическую тенденцию, которая стала ведущей в последующие десятилетия. Наиболее талантливые национальные художники обычно являются выразителями того направления в искусстве, которое создается не только ими, но и творческими усилиями менее значительных художников. Об этом хорошо сказал Плеханов: «В области искусства гений дает наилучшие выражения преобладающей эстетической склонности данного общества или данного общественного класса»⁶. С аналогичными утверждениями можно встретиться во многих работах советских литературоведов, которые успешно доказывают, что именно творчество великих писателей, являясь узловым, кульминационным моментом развития литературы, раскрывает меру художественных возможностей своего эстетического направления, своей национальной литературы и

оказывает общее воздействие на ход дальнейшего развития литературы и на других писателей⁷.

В прозе Немцовой и Тыла, в его пьесах, в сатирической поэзии Гавличка-Боровского рождались черты новой поэтики: конкретно историческое видение мира, ощущение общественного климата эпохи, ее генеральных конфликтов, сложности, многомерности, объемности человеческого характера. Делается попытка показать характер в единстве проявления социально типичных и сугубо индивидуальных человеческих качеств. Названные писатели многое сделали для демократизации чешского литературного языка, сближения его с народно-разговорной стихией. В их творчестве впервые последовательно осваивается принцип индивидуализации речи персонажей.

Уже на раннем этапе чешского реализма отчетливо проявились не только общие закономерности европейского литературного процесса, но и национальное своеобразие. Так, показательны первые успехи в сатирических и исторических жанрах, причем не в прозе, а в поэзии и драматургии.

Чешская литература дала миру немало талантливых писателей, прославивших себя в сатире, проявивших свое дарование именно в сложной области комического (Гавличек, Неруда, Чех, Ольбрахт, Чапек, Гашек, Дрда и мн. др.). Это бесспорно можно связать с чертами национального характера, которые уходят своими корнями в далекое прошлое. В течение столетий национального порабощения в народе развились не только национальная гордость и стойкость, но и умение находить жизненную опору в презрении к врагам, в их беспощадном осмеянии, в шутке и тонкой иронии. Смех становился действенным средством в борьбе народа за свою национальную свободу. Это ярко проявляется в чешском фольклоре, с его сатирическими сказками, народным кукольным театром, сатирическими песнями 1848 г.

С этой многовековой традицией связано творчество Гавличка-Боровского, его сатирические поэмы («Крещение св. Владимира», «Тирольские элегии», «Король Лавра»), блестящие продемонстрировавшие еще одну выразительную особенность чешского реализма на всех этапах его развития — огромную роль поэзии. Написанные в 50-е годы, поэмы Гавличка сразу стали широко известны чешской литературной общественности, хотя ходили по рукам в списках и лишь десятилетие спустя смогли быть опубликованы. Поэт сумел глубоко вскрыть противоречия между официальным представлением о законности, гуманности и справедливости существующих порядков и их истинным беззаконием, несправедливостью, враждебностью по отношению к народным интересам. Гавличек широко прибегал к народно-сказочному стилю повествования, к народно-разговорной лексике и интонации. Это приближало его стихи к демократическому читателю, который весело смеялся вместе с поэтом то над королем с ослиными ушами, то над богом Перуном, которого князь прогнал с поста бога за непослушание (и этот незадачливый небожитель

должен был затыкать дыры в своем бюджете, давая уроки физики), то над тупыми полицейскими, которые мнили себя всесильными господами своих поданных, но пе смогли справиться с тройкой резвых коней. И за всеми фантастическими атрибутами действия, смелым гротеском или тонкой иронией читатель вслед за автором учился постигать истинную сущность абсолютистского строя, с его абсурдностью, тупостью, антигуманностью, продажностью. Творчество Гавличка открыло для чешской литературы «взаимосвязь и взаимозависимость явлений в общественной жизни. В профессионально-художественном смысле это означало открытие социальной типизации, под знаком которой шло становление реализма и развитие последующей литературы»⁸.

Не случайно заметные художественные завоевания развивающегося чешского реализма принадлежат и драматургии. Специфика чешского национального развития в условиях многолетнего ионнационального господства, когда чешское слово с трудом пробивало себе путь в печать, придавала театру особое значение. Он мог непосредственно обращаться к народу, приобретая роль общественного воспитателя, генератора национально-освободительных настроений, борца за чешский язык. Задачи национально-освободительной борьбы обостряли интерес к историческому прошлому отечества, к его героическим страницам, которые могли бы стать уроком гражданственности и патриотизма для поколений 40—50-х годов. В обращении к национальной истории появляются черты, развивающие историзм предшествующей эпохи национального возрождения, которая остро поставила проблемы национального своеобразия народа и его исторического развития.

Интересные и во многом успешные попытки воссоздать в художественном произведении конкретно-историческое содержание некоторых событий чешской истории и постичь сложный механизм борьбы исторических сил связаны с драматургией Й. К. Тыла (1808—1856). Его пьесы овеяны горячим дыханием революционных событий 1848 года, ощущением значительности той роли, которую в истории играет простой народ. Впервые в его пьесах звучит мощный голос народной толпы. Впервые высокое представление о герое встает на прочный фундамент ощущения сопричастности героя с народным движением. Образы бесстрашного полководца Жижки («Жижка из Троцнова», 1849), который уверен, что «восставший народ поколеблет троны», или мятежного Яна Гуса, бросившего смелый вызов могуществу папы римского («Ян Гус», 1848), или отважных рудокопов, поднявшихся на борьбу за свои человеческие права («Кутногорские рудокопы», 1848), или веселой, бойкой служанки Мадленки, чье социальное сознание высоко поднялось на героической волне революционных событий («Упрямая баба», 1849), — все эти образы вырастают именно на почве угадывания главной роли народных масс в драме истории. Поэтому и судьбы многих исторических героев определяются в лучших исторических пьесах Тыла не роковыми страстями, трагическим душевным разладом героя, сцеплением слу-

чайностей, что столь характерно для романтической драматургии его предшественников, но прежде всего взаимоотношениями героя с народом, пониманием его нужд (стойкость Гуса, мужество Жижки или, напротив, трагическое одиночество главных героев пьес «Горожане и студенты», «Старое место и Малая страна» и др.).

Художественная ткань некоторых пьес Тыла говорит о сознательном стремлении автора создать объективную картину мира. Это проявляется, например, в их сюжетном построении, в отказе от шаблонов «хорошего конца», во введении трагической развязки, отвечающей жестокой правде жизни (казнь восставших рудокопов, смерть Яна Гуса и т. д.). Образы героев, сохраняя романтическую прямолинейность и односторонность, наделены уже и конкретными неповторимыми чертами характера.

Тыл — драматург, актер, режиссер — внес поистине огромный вклад в становление чешского реалистического сценического искусства.

Что касается прозы, то ранний этап реализма в чешской литературе более «традиционен» и имеет много общего с другими славянскими и европейскими литературами (русской, словацкой, сербской, болгарской, польской и др.). Он связан прежде всего с развитием малых жанров — очерка, рассказа, повести.

В лучших очерках Немцовой (1820—1860) 40-х годов («Картины окрестностей Домажлиц», «Письма из Франтишковых Лазней» и др.) и Гавличка-Боровского («Картины из России») воссоздается картина жизни Чехии и России 40-х годов прошлого века. Писатели не только включают в свои очерки точные сведения исторического и экономического характера, яркие приметы быта и национальных нравов, но и пытаются разобраться в сложной структуре описываемого общества с его социальными контрастами, понять истинное «лицо» изображаемых социальных слоев, групп. Социальная типизация, один из главных признаков реалистического искусства, делает свои первые заметные шаги (особенно это касается очерков Гавличка).

Подобная художественная тенденция находит свое выражение и в рассказах и повестях Немцовой и отчасти Тыла. Эти писатели ставят своих героев не только в личные человеческие отношения, но в более широкий контекст бытовых и социальных отношений, которые являются основой конфликта произведения, диктуя его сюжетное построение и главные черты характера героя. Намечается попытка дать объективную, как бы не зависящую от желания автора мотивировку развития характеров. В этом отношении интересен рассказ Тыла «Вор» (1845), в котором психологически достоверно подтверждается социальная первопричина превращения честного мальчишки, подручного пражского сапожника, в преступника. Ребенок, насиливо вырванный из привычной деревенской среды и брошенный в водоворот большого города с его

законами собственности и человеческого отчуждения, этот двойник чеховского Ваньки, сломлен равнодушием, недоверием, жестокостью господ.

Большим художественным завоеванием на пути освоения реалистической поэтики можно считать и характер героини повести Немцовой «Бабушка» (1855), которой, по выражению Сабины, писательница «поставила литературу на социальную национальную почву», показав «кусок общественной жизни». Бабушка — первый в чешской литературе образ человека из народа, в котором художественная убедительность психологического анализа связана с попыткой проникнуть в социальную природу характера героини, как бы слить воедино две сферы человеческого бытия — социальную и духовную, которые ее сформировали, определив как сильные, положительные стороны ее личности, так и патриархальную отсталость некоторых представлений о жизни, черточки характера (смешную бережливость, суеверие и т. д.). Так же, как и образ маленького ученика сапожного мастера у Тыла, характер у бабушки не статичен, он дан во времени, в развитии и становлении. (Молоденькая крестьянка, трудолюбивая и веселая, жена солдата, скитавшаяся с мужем по военным дорогам чужбиной и сохранившая в сердце верную любовь к родной земле, вдова и мать детей, сумевшая их воспитать достойными людьми, наконец, бабушка, мудрая и добрая, с широким взглядом на жизнь, уважающая справедливость и трудолюбие, верящая в народное счастье.)

Вместе с тем первые произведения чешской прозы, отмеченные чертами нового миропонимания и новой поэтики, связанны с просветительскими традициями, в них сильны идеализирующие и утопические тенденции. Это сближало их с тем потоком сентиментально-идиллической прозы, во многом слепо повторяющей образцы иностранной беллетристики, которой были забыты чешские литературные издания. В тех особых условиях, когда наиболее реакционные позиции занимали инонациональные правящие классы, критическое острье литературы часто было направлено именно против этих внешних сил. И, наоборот, стремление подать пример изображением желаемого, побудить к национальному единению вело писателей к идеализации национальной жизни. Святая вера в преобразующую силу добра, разума и просвещения заставляла писателей строить многие свои произведения так, чтобы обеспечить торжество идеальной жизненной нормы. Отсюда идеальные положительные образы — эталоны во многих произведениях Тыла и Немцовой, сочетание реалистического изображения жизни с утопией («Горная деревня» Немцовой), непременные счастливые развязки даже самых трагических жизненных ситуаций (повести «Карала» Немцовой или «Бедные люди» Тыла), дидактическое начало. Художественное произведение как бы несло готовый ответ на все затронутые в нем сложные проблемы, оно должно было наглядно и поучительно воплощать этот ответ, наставляя, вдохновляя своих читателей, а иногда явля-

ясь как бы руководством к решению тех или иных конкретных задач общественной жизни (особенно у Тыла).

Пристальное внимание писателей к низшим слоям общества, стремление показать богатство духовного мира и высокие нравственные качества человека из народа, противопоставив его при этом представителям высших сословий, приобретало на чешской почве (как и у других славянских народов, развивающихся в условиях национального гнета) свой особый смысл. Именно представители низших слоев чешского общества во все века были хранителями национальных традиций культуры, сокровищ языка, тогда как высшие слои легко ассимилировались с правящими инонациональными кругами, порою полностью утрачивая связи с отечеством. Отсюда — тенденция романтической идеализации «программных» положительных героев и их мыра (иногда это почти демонстративно подчеркивается автором в самом заглавии, например «Хороший человек» у Немцовой) и сознательное противопоставление положительных, так сказать, «народных», и отрицательных — «шапских» героев (опять-таки иногда запрограммированное даже и в названии, например «В замке и около замка» Немцовой).

В 40—50-е годы, в годы зарождения и становления реализма, появляются и первые попытки программного осмысливания новых черт и качеств литературы.

По статьям Й. К. Тыла этих лет рассеяны требования обращения литературы, и прежде всего театра, к жизни современного общества, требования идейной (в понимании Тыла — патриотической) наполненности искусства, призывы сохранять и развивать родной язык, широко обращаясь к народной речи.

Аналогичные задачи ставил перед литературой и Гавличек-Боровский. В его статьях конца 40-х годов высказано убеждение в том, что литература призвана играть важную общественную, политическую роль в освободительной борьбе чехов. С этим связано известное требование «тенденциозности», идейной наполненности литературы («Глава о критике»). Отчетливое представление о познавательном значении литературы рождало последовательное требование глубокого знания жизни, изображаемого предмета. Без этого, по мнению критика, произведение не может быть ни художественным, ни общественно ценным.

Однако главной вехой на пути создания эстетической программы чешского реализма стали статьи писателя и критика, непосредственного участника революции 1848 года, радикального демократа К. Сабины (1813—1877). Его статьи отличает пафос признания огромной общественной роли литературы в процессе насущных демократических преобразований общества. Эта позиция особенно четко выражена в программной статье «Демократическая литература» (1848). Возвещая начало новой эры в литературе, связанной с революционным движением, Сабина утверждал, что литература о народе и для народа, «демократическая литература открывает новые возможности для наблюдения и изу-

чения жизни»⁹, приближая художественный образ к реальному социальному содержанию жизни. Сознательный, обличительный пафос, видение мира в социальной перспективе, верность реальной действительности были основными требованиями и другой статьи Сабины «Слово о романе» (1858). Критик убедительно раскрывал огромные возможности реалистического романа, которому под силу охватить в сложном художественном единстве общественное и личное, интимный мир человека и «социальные отношения эпохи, в которой происходит действие».

Таким образом, первый этап возникновения и развития реализма в чешской, как и в других славянских литературах, характерен появлением и постепенным накоплением элементов реалистического изображения действительности, рождением отдельных положений и требований эстетики реализма.

Второй этап в развитии чешского реализма, охватывающий рубеж 50—60-х и 70-е годы XIX в. связан с утверждением реализма как целостной художественно-творческой системы, по сути дела метода, с формированием эстетической концепции реализма и складыванием реализмического направления.

В эти же годы происходит утверждение реализма в сербской, польской, хорватской литературах¹⁰.

В чешском литературоведении утверждение реализма и создание реалистического направления — «наступление программного художественного реализма» — обычно относится лишь к 80—90-м годам XIX в.¹¹ и связывается с теоретическими выступлениями критиков В. Мрптика и особенно О. Гостиńskiego, которому принадлежит большая теоретическая работа «О художественном реализме» (1890). Все предшествующие литературные факты реализмического характера обычно зачисляются как бы по ведомству предыстории реализма.

Не свободны от этой традиционной точки зрения и чешские работы последних лет, в частности специально исследующие проблему борьбы за реализм в чешской критике¹². В них убедительно подчеркивается преемственность развития чешской прогрессивной критики и эстетики в области создания концепции реализма (Сабина—Неруда—Гостинский—Неедлы), справедливо говорится об огромном значении критической деятельности Я. Неруды, но вместе с тем, на наш взгляд, явно недооценивается его роль в создании эстетической программы чешского реализма. О. Гостинский по-прежнему выступает в качестве «первого теоретика и эстетика чешского реализма»¹³.

Подобное мнение характерно и для работ таких видных зарубежных исследователей славянских литератур, как Э. Георгиев и Ю. Магнушевский. Болгарский ученый считает, что Неруда только наметил какие-то вехи программы эстетического поиска, но о победе реализма можно говорить лишь применительно к 80-м годам XIX в.¹⁴ Польский литературовед, справедливо подчеркивая «переходный характер творчества нерудовского поколения», творчества «маевцев», которые «шли от романтического ин-

дивидуализма к проблематике и аспектам жизни всего коллектива, к тенденциям реализма»¹⁵, с нашей точки зрения, однако, неправомерно относит рождение чешской реалистической литературы, в частности прозы, лишь на рубеж XIX—XX вв. (творчество Сташека, Германа, Голечека, Свободы, Ирасека и др.)¹⁶. Что же касается эстетической концепции реализма, то Ю. Магнушевский даже не упоминает о заслугах Неруды и его поколения в ее создании, в активной эстетической борьбе за позиции реализма, связывая утверждение программы реализма лишь с трудами Гостиńskiego и относя ее возникновение, таким образом, лишь к началу 90-х годов¹⁷.

Однако некоторые факты развития чешской литературы и искусства конца 50—70-х годов, многогранная творческая деятельность Неруды, крупнейшего писателя этого времени, выступавшего в своих критических статьях по важнейшим проблемам развития национальной художественной культуры, дали основания автору данной статьи рассматривать, в своих работах¹⁸ эти годы как важный этап утверждения реализического метода, как время создания эстетической программы реализма и формирования реализического направления. Эта концепция развития чешского реализма, его периодизация была признана во многом убедительной, так же как и раскрытие выдающейся роли Неруды в создании эстетической программы реализма¹⁹.

На рубеже 50—60-х годов во многих землях, входивших в состав Австрии, снова назревает революционная ситуация. Общественное настроение питается ощущением нового исторического сдвига, социальных перемен, надеждой на национальное освобождение или хотя бы какую-то автономию Чехии в условиях Австро-Венгерской монархии. В атмосфере общественного брожения значительно активизировались демократические силы чешского общества. Дальнейшая борьба за демократические преобразования требовала от литературы в первую очередь осознания и отражения в художественных образах тех социальных явлений, которые препятствовали завершению буржуазно-демократической революции. Сами неудачи революции в известной мере способствовали разочарованию во многих революционно-просветительских и романтических иллюзиях, что принесло большую трезвость в оценке социальных явлений.

Если в предыдущие годы черты реализической поэтики проявлялись лишь в отдельных вершинных произведениях чешской литературы, то в 60—70-е годы освоение принципов реализической эстетики стало симптоматичным для всего литературного процесса, выражая его ведущие тенденции и основные перспективы, что, однако, отнюдь не исключало существования иных художественных тенденций.

Выразительной особенностью развития реализма на этом этапе стало то обстоятельство, что главная заслуга в создании эстетической концепции реализма принадлежала наиболее крупному талантливому прозаику и поэту Яну Неруде, в творчестве кото-

рого принципы реалистического искусства воплощались с наибольшей яркостью и глубиной, что позволило историкам литературы назвать 60—70-е годы в чешской литературе перудовским этапом. Эстетическая концепция реализма в той форме, как она складывалась в 60—70-е годы в статьях Неруды, Галека, Э. Вавры, Сабины, была связана с идеологией левого крыла младочехов, которые по существу продолжали традиции радикальных демократов 1848 г.

В статьях и выступлениях Неруды не часто можно было встретить термин «реализм», однако понимание этого художественного принципа раскрывается в них полно и глубоко, так же как и страстное убеждение в том, что это направление «актуально, своевременно, а значит, и необходимо для развития чешской литературы и искусства»²⁰.

Писатель был убежден, что «новая эпоха рождает новый вкус, новое искусство, которое должно быть созвучно со своим временем и создавать свои собственные художественные формы»²¹. Красной нитью через все статьи Неруды проходит мысль о том, что нет подлинной поэзии вне самой жизни. Он утверждает идею познавательной функции искусства и диктуемое ею стремление пристального изучения реальной жизни всех слоев общества. Последовательное требование конкретно-исторического подхода к изображаемому тесно связано у Неруды с глубоким пониманием принципа социальной типизации как одного из важнейших критериев реализма и художественности. Впервые он сформулировал этот принцип уже на рубеже 50—60-х годов: «... Если мы выберем из класса определенную личность в качестве героя романа или новеллы, то мы должны ее так охарактеризовать, чтобы она, воплощая особенности своего класса, вместе с тем представляла собой нечто индивидуальное, обусловленное особенностями характера и обстоятельств. Начитанный и искушенный человек увидит в такой фигуре старого знакомого, но вместе с тем его привлечет и нечто новое и своеобразное»²².

Эти эстетические позиции Неруды и его единомышленников рождались из опыта собственной художественной практики, из критического обобщения явлений современной им чешской литературной жизни, из сознательного поиска художественных образцов в зарубежных литературах. Последовательно и упорно эти взгляды отстаивались на страницах периодической печати.

Одним из противников складывающейся программы реализма был критик Й. Дурдик. Увлеченный философией Гербарта, он определял прекрасное как извечную эстетическую категорию вне исторической эпохи, вне национальной и социальной обусловленности. Мало интересуясь общественным содержанием искусства, он придавал главное значение его формальной стороне. Работы Дурдика свидетельствуют о зарождении эстетствующей критики буржуазного толка, далекой от демократизма перудовской программы реалистической литературы.

Важной частью формирующейся эстетики реализма было требование национальной специфики литературы. Опираясь на известные позиции философии Гегеля и Гердера, Неруда утверждал, что развитие национальной культуры, ее своеобразия, вырастающего из национальных традиций, служит прогрессу всего человечества, так как понятие человечества включает в себя все народы мира.

Неруде и его единомышленникам было чуждо узкое понимание национальной самобытности искусства, ограниченной узкими рамками фольклорно-этнографического аспекта, восторженным и нетворческим использованием традиционных форм народного творчества («каждая антихудожественная имитация народной песни объявлялась каноном национального искусства»²³).

Остро полемизируя с этой позицией замкнутого развития, бытавшей в эпоху национального возрождения в консервативных кругах, Неруда доказывает, что национальный характер литературы определяется не столько умением передать внешние признаки национального своеобразия, сколько глубоким постижением художником реальной действительности: «Чешская жизнь определяет истинно чешскую основу поэтического действия, подлинно национальные черты драматических характеров»²⁴.

Складываясь программа чешского реализма опиралась на прочный фундамент глубокого убеждения, что «необходимо знать широкие проблемы и новые направления, которые определяют развитие прогрессивного поэтического искусства иных народов»²⁵. Таким образом, развитие чешской литературы мыслилось не в стороне от столбовой дороги мировой культуры, но с учетом ее художественных достижений. Эти эстетические позиции завоевывались в острых столкновениях с идеологами теории «чистой литературы», представлявшими охранительные консервативные тенденции национального искусства (критик Малый, поэты Штульц, Винаржицкий и др.). Именно они обвиняли Неруду и его единомышленников в антипатриотизме, в бесправственности, «потому что я видел ценности и за пределами чешской и славянских литератур, — писал Неруда, — доказывая, что мы должны знать всю мировую литературу и освоить ее, если сами хотим достичь высот, которые признает мир. До той поры Гейне был бумагарателем, Бёрне — евреем, Вольтер — ядом, три четверти западной литературы числились в списках еретических книг, опасных для чешского народа...»²⁶.

Со вторым этапом развития реализма в чешской литературе связано программное широкое обращение к инонациональным литературам. Освоение инонационального литературного опыта создавало прочную уверенность в правоте своих убеждений. Живой интерес вызывала русская реалистическая литература, художественный опыт которой был не только особенно поучителен, но и во многомозвучен собственным творческим поискам писателей Чехии 60—70-х годов. Творчество великих русских реалистов становится как бы слагаемым чешского литературного процесса,

помогая выявлять зреющие силы, формировать новое художественное сознание и вкус. Неруда и его единомышленники содействовали пониманию чешской читательской публикой глубокой идентичности русской литературы, ее гуманистической устремленности и высокой художественности (статьи Неруды о «Ревизоре», пьесах Островского, Галека «Ищу Гоголя!», Сабины о Тургеневе, Вавры о Некрасове и др.). На этом этапе для многих славянских писателей, в том числе и для чешских, особенно привлекательным оказалось творчество Гоголя, с его острой критической направленностью и умением раскрывать человека через вещный мир, и Тургенева, в котором видели прежде всего смелого защитника мужика, певца прекрасной народной души. Обличительный пафос Гоголя, его юмор и лиризм особенно близки творческой индивидуальности Яна Неруды, творчество Тургенева стало школой мастерства для Галека, гражданская муз Некрасова находила живой отклик в чешской патриотической поэзии тех лет.

Вместе с тем следует иметь в виду, что огромной притягательной силой обладало в это время и творчество таких корифеев мировой литературы, которое было отмечено печатью сложного сочетания романтических и реалистических тенденций (Гейне, Лермонтов, Мицкевич, Петёфи, Гюго и др.). Это, безусловно, связано со спецификой развития чешского реализма, утверждение которого проходило в условиях не только существования, но и активного развития романтических тенденций²⁷.

Романтизм в чешской литературе, как и в других славянских литературах, складывался в обстановке антифеодального общественного движения, национально-освободительной борьбы. Однако эти условия сохраняли свою силу и в 60—70-е годы. Буржуазно-демократическая революция в Чехии не была завершена, не исчерпала своих возможностей, растигнувшись, по определению В. И. Ленина, более чем на два десятилетия. Национально-освободительное движение, борьба за демократические преобразования общества выливаются в мощный общественно-национальный подъем 60-х годов, в массовые народные выступления в защиту достижений национальной культуры, демократических свобод, прав рабочих (так называемое «таборное» движение конца 60-х годов). Это питало значительную романтическую струю в литературе, особенно в поэзии, романтический пафос, романтическая образность которой связаны с ощущением потенциальной революционной мощи народных масс (гражданская патриотическая лирика 60—70-х годов Я. Неруды, Галека, Гейдука, ранние стихи Сладека, С. Чеха, Я. Врхлицкого).

Не случайно необычайно сильной и живучей оказалась маховская романтическая традиция. Творчество Махи, представлявшего байроновскую модель европейского романтизма, не было понято и оценено современниками по заслугам. Маха опережал эстетическое развитие своих соотечественников, которым в 30-е годы более импонировал национально-патриотический тип романтизма, выраженный в творчестве Ганки, Линды, Челаковского и др.

Поэзия Махи означала кругой поворот литературы к изображению субъективного мира современного человека, с его ощущением трагической дисгармонии между идеалом и действительностью, с его мятежностью и стремлением осознать законы добра и зла, освободиться от слепой веры в божественное пророчество. Творчество Махи положило начало освобождению чешской поэзии от непременной заданности воспитывать читателей в духе патриотизма, впервые важнейшей целью лирики становилось выражение духовного мира самого поэта, а через него настроения эпохи. (Это, однако, не означает, что Маха, выходивший за пределы патриотической тематики, к ней не обращался.)

Маховская модель романтизма, поэзия «мировой скорби», заняла в чешской литературе должное место с известным временным сдвигом в два-три десятилетия: не в предреволюционные «маковские» годы, но в послереволюционные десятилетия, в «нерудовские» годы. В творчестве многих писателей этого периода как бы две струи — романтическая и реалистическая, которые то развивались параллельно, то создавали причудливые переплетения, то существовали как бы в качестве этапов. Такой романтический период просматривается и в творчестве основоположников реалистического направления Неруды и Галека. Поэмы Галека «Гоар», «Черный стяг», его драмы, поэмы Неруды «О Шимоне Лемницком», «Дикий звук» были созданы в 60-е годы по канонам романтической эстетики маковского типа. Отвергая упреки своих противников в увлечении модной болезнью «мировой скорби», Неруда отвечал за свое поколение и как бы за любимого поэта (Маху), утверждая, что эти настроения закономерны, они навеяны временем, общественной ситуацией и являются «борьбой индивидуума, личности, борьбой духа за личную независимость»²⁸.

Чешский романтизм, прежде всего его «маковское» течение, и утверждавшийся в литературе реализм объединяло высокое гражданское начало, они были едины и в своем неприятии уродств социальной действительности, и во внимании к внутреннему миру человека, и в любви к отечественной истории²⁹. Не случайно среди молодых литераторов, прокладывавших пути новому направлению в литературе, почетное место заняли представители старшего поколения, революционные романтики Фрич и Сабина, а само реалистическое направление заявило о себе, выступив под знаменем творчества Махи, которое впервые было им глубоко оценено.

Реализм на этом этапе утверждается не только в литературе, но и в изобразительном и театральном искусстве, в музыке. Было много общего в направлении художественных поисков (например, попытка увидеть, «схватить» наиболее характерные моменты быстротекущей, изменчивой жизни: в прозе — очерк, рассказ, фельетон, в поэзии — социальная баллада, в живописи — жанровая живопись, карикатура, рисунок), в образно-стилевых формах (реалистическая глубина, психологизм в трактовке человеческого

характера, несущего черты типа и вместе с тем обладающего яркими индивидуальными чертами, — в литературе, сценическом искусстве, портретной живописи, оперной музыке) и т. д.³⁰

Победа реализма принесла в чешскую литературу пебывалую прежде широту проблематики, пафос познания, изучения, исследования жизни, стремление дать объективную ее картину, осмыслить и показать всю сложность современной действительности в ее общественно-политических и бытовых отношениях. Реализм содействовал углублению в литературе критического начала, развитию новых приемов социально-художественного анализа. На первый план выдвигается проблема народа, но уже не столько как носителя национальной идеи и патриотических идеалов (это отчасти было характерно еще и для творчества ранних реалистов — Тыла и Немцовой), сколько как основной части современного общества, со своим социальным и нравственным обликом. Литература уже не только констатирует социальные контрасты. Ее главной задачей становится стремление создать широкую картину социальных нравов, постичь и изобразить основные конфликты, пружины социальной жизни, «докопаться» до причин социального неравенства, несправедливости, царящих в современном обществе. Зло утрачивает свою романтическую исключительность, одеваясь в обыденные, повседневные одежды.

Одной из центральных проблем реализма в чешской, так же как и в других европейских литературах, стала проблема взаимоотношений личности и общества, усиленно разрабатывавшаяся и романтической литературой. Следуя реальным фактам общественного бытия, жестокой логике действительности капитализирующегося общества, писатели реалистической ориентации показывают всесильную власть денег, капитала над человеком, власть, ломающую человеческие характеры, судьбы, отношения, разрушающие подлинную человечность. В литературе рубежа 60—70-х годов, да и в последующие годы эта проблема чаще всего тематически была связана с жизнью чешской деревни (романы Светлой, Галека, Райса, Новаковой и др.). Традиционный подход к созданию образа, который позволяет прежде всего показать нравственную красоту и национальную основу характера чешского крестьянина, дающий почву для идилличности изображения, сочетается на этом этапе реализма с более глубоким пониманием социальных процессов капитализирующейся чешской деревни, ее трагических конфликтов, психологии героев (повесть Галека «Под голым холмом», 1874; «Деревенский роман», 1867, Светлой и др.). Писатели успешно осваивают реалистические законы типизации на уровне конфликта, сюжета, характера.

Наряду с традиционным обращением к деревенской тематике в чешской поэзии, прозе, драме этого типа становления реализма все более отчетливо начинает звучать и тема жизни города, где контрасты и противоречия буржуазного мира выступают в более резкой форме.

Литература стремится дать картину жизни в динамике, запечатлеть ее изменчивость, подвижность, противоречивость. Чешская литература, так же как и русская, отчетливо показывает, что «маленький человек», униженный и оскорбленный, носитель нравственных национальных идеалов, в новых общественных условиях зачастую проявляет себя уже как хищник, втайне мечтающий о том, чтобы компенсировать свое социальное угнетение за счет другого. (Герои «Малостранских повестей», 1878, Неруды, повести «На выселках», 1873, Галека и др.). С другой стороны, реалистическая литература показывает, как «маленький человек» вырастает и в новую, большую социальную силу, нравственный облик которой намного выше буржуазной среды, — в рабочий класс, за которым стоит будущее (повесть Неруды «Босяки», 1872, рассказ Сташека «О сапожнике Матеуше и его страданиях», 1876, пьеса Ержабека «Слуга своего господина», 1870 и др.).

Чешские писатели делают первые удачные попытки на пути художественного постижения личности в ее конкретно-исторической определенности, общественной принадлежности, в ее индивидуальности. Усложняется и обогащается представление о национальном характере. Создаются образы, не только подчиненные законам саморазвития, самодвижения, но и такой высокой степени художественного обобщения, которая позволяет им стать нарицательными (мещанин и трус пан Роубинек, герой повести Ирасека «Философская история», обыватели-малостранцы, герои «Малостранских повестей» Неруды и др.).

Новые тенденции чешской литературы с наибольшей художественной полнотой раскрылись в «Малостранских повестях» Я. Неруды. Писатель создал принципиально новый тип повествования, в котором восторжествовало социально-аналитическое начало. В повествовании Неруды отразилось стремление показать сложность действительности, в которой парадоксально совместились несовместимые стороны бытия, неразрывно слились великое и смешное, смех и слезы. Такой тип прозы получит широкое распространение в чешской литературе ХХ в. (Гашек, Чапек, Поплачек и др.). Впервые чешский читатель встретился с многоликим образом самого рассказчика, со сложным преломлением мира сквозь призму восприятия различных действующих лиц. Неруда обладал поистине гоголевским искусством создавать типический характер на основе юмористического преувеличения его «генеральных» черт с сохранением жизненной достоверности, умением раскрывать внутреннее содержание явлений через предметный, вещный мир.

Поистине поваторской была портретная живопись Неруды. В отличие от романтической прямолинейности в обрисовке характера и внешности героя, свойственных прозе Тыла и Немцовой, которые в создании портрета пользовались, как правило, «ходовыми», принятыми в сентиментально-романтической литературе эпитетами и сравнениями, близкими фольклорной образности, Неруда идет к созданию «текущего» портрета. Портрет в его прозе

приобретает подлинную индивидуальность и служит средством создания углубленной психологической характеристики героя. Фиксируя изменения в портрете, писатель обнажает сложную связь внутренних переживаний человека с внешними событиями, характера человека с его внешними проявлениями. Это не исключает и статичных портретных характеристик, которые, как правило, раскрывают прочную связь героя с окружающим его вещественным миром и чаще всего имеют сатирическую направленность (о полицейском: «... голова его сзади походила на несколько жирных колбас, истекающих салом...»; о завсегдатае пивной: «... у папаши голова ... похожа на четырехгранный бутыль с пивом, из горлышка которой выбивается пена»).

Очень важно подчеркнуть, что аналогичные попытки отразить все богатство и сложность личности человека современного общества характерны в эти годы и для развития живописи и театра. Значительных успехов достигает портрет в живописи (полотна Я. Чемака и К. Пуркине, его знаменитый портрет кузнеца Еха, 1862). В театральном искусстве в эти годы складывается актерская школа, творческие поиски представителей которой — Яна Кашки, Й. Мошны, О. Склепаржовой-Малой — также идут в русле реализма. Актеры сознательно отходят от устаревших приемов «лицедейства», штампов «амплуа», ложнодекламационного пафоса, осваивая сложное искусство перевоплощения, социальной характерности, тонко плюссирующую естественную манеру игры.

В чешской прозе этого этапа реализма, как и в предыдущие годы, снова получают большое развитие малые жанры — очерк, фельетон, рассказ, повесть. Они отвечали стремлению писателей к правдивому изображению различных пластов действительности, попытке увидеть, «схватить» наиболее характерные моменты быстротекущей изменчивой жизни. Писатели стремятся запечатлеть человека в повседневной жизненной обстановке. Отсюда простота фабулы, внимание к характерным деталям, за которыми угадываются жизненные картины, оставшиеся за пределами повествования. В поэзии эта художественная тенденция дала жизнь социальной балладе, в изобразительном искусстве — жанровой живописи. (Интересно отметить, что в своих статьях Неруда особо подчеркивал значение жанровой живописи, «жанра» в становлении реалистического изобразительного искусства в создании картины «действительной, самой обычной жизни»³¹.)

В чешской прозе этого периода наблюдается развитие такого своеобразного художественного жанра как циклы малых прозаических форм («Зарисовки Епстедского края» Светлой, «Малостранские повести» Неруды, «Горные рассказы» Ирасека и др.). Циклы рассказов, повестей, очерков широко представлены, например, в русской реалистической литературе XIX в.: «Повести Белкина», «Миргород», «Петербургские повести», «Нравы Растеряевой улицы» и др. Написание цикла позволяло писателю оставаться в рамках малой формы, однако при этом давало простор для создания чего-то единого, цельного, для масштабных образов

и обобщений, которые воспринимаются в контексте всего цикла. Наиболее характерные, существенные художественные особенности циклов — единства места, действия и обобщенный, групповой портрет. Место действия воссоздает ту общую социальную почву, которая определяет специфику, внутренние пружины основных драматических коллизий, накладывая свою особую печать на нравственный облик действующих лиц. Оно является как бы канвой, на которую ложатся, словно яркие стежки вышивки, характеристики отдельных героев, создавая общий портрет — малостранца или боярина у Неруды, растеряевца у Г. Успенского, миргородца у Гоголя, глуповца у Щедрина. Циклы малых прозаических форм как бы подготавливали почву для создания широких эпических полотен реалистического романа.

В этом жанре чешская литература 60—70-х годов не добилась еще заметных художественных успехов. Романы Галека, Светлой, Сташека не обладали подлинной масштабностью социальных обобщений, хотя следует особо подчеркнуть мастерство Светлой в построении сложной многоплановой композиции³², а также во многом удачные попытки названных писателей раскрыть в движении сложный духовный мир человека, проникнуть в глубокие этические и социальные причины драматического столкновения характеров. Они обогатили чешскую прозу приемами психологического анализа, опиравшегося на базу социальной типизации.

Характерной чертой процессов становления и развития реализма в чешской литературе был большой удельный вес поэзии, которая в отдельные годы завоевывала в литературе ведущую роль, оттесняя прозу на второе место. Многие крупнейшие писатели этого и последующего этапа развития чешского реализма выступали одновременно как прозаики и как поэты (Неруда, Галек, С. Чех).

Если за пределами лирики романтиков обычно оставалась область житейской прозы, быта, конкретных социальных отношений, а сфера прозаического вольно или невольно отделялась от того круга высоких духовных проблем, которые должны быть предметом поэзии, то в 60—70-е годы поэзия смело сметает незримые границы между прозаической и поэтической сферой, делая предметом поэзии действительность как таковую, переживания человека, связанные со всеми моментами его бытия. Стремление создать широкую социальную картину жизни вело прежде всего к изображению жизни демократических слоев, так как именно в них видели основных производителей материальных и духовных ценностей нации.

Чешские поэты вводят в эти годы в отечественную поэзию ряд конкретных образов простых людей, скромных тружеников, с их миром малых радостей, больших печалей и забот о хлебе насущном. Не только в прозе, но и в поэзии 60—70-х годов появляется образ рабочего, который уверенно выходит в эти годы на арену общественной жизни Чехии (Р. Майер «В полдень», 1862; Шольц «Песнь о мозолистой руке»). Одной из излюбленных поэтических

форм на этом этапе стала баллада, как бы маленький рассказ в стихах. Отталкиваясь от славной традиции народной и романтической баллады Эрбена, Галек, Неруда, Майер, Квис и другие поэты создают балладу нового типа — небольшие лиро-эпические стихотворения, в основу которых положен острый драматический конфликт, отражающий социальные конфликты эпохи, реальные жизненные связи.

Новые оттенки появляются и в гражданской лирике, которая получает широкое развитие в 60—70-е годы, отмеченные особой активностью народных масс в общественной жизни страны («таборное» движение, создание массовых культурно-патриотических организаций, сбор средств на создание национального театра, празднование юбилея Яна Гуса и т. д.).

Если в прозе основным действующим лицом был «маленький человек», объект угнетения, «негерой», вызывающий острое сочувствие автора, то в поэзии совершается поиск героя, социально ответственной и активной личности, которая является носителем протesta.

Впервые лирический герой выступает в чешской поэзии как полномочный представитель бесправных народных масс, лично ответственный за судьбу родины и готовый пожертвовать ради ее свободы и процветания всем, что дорого человеку. В гражданской поэзии этих лет, прежде всего в поэзии Неруды, рождается гармоническое сочетание глубокого лиризма и высокого гражданского пафоса, сложный сплав глубоко личных переживаний поэта и народной мечты о свободе и правах человека.

Лучшие образцы интимной, философской, пейзажной лирики Галека, Гейдука, Шольца, Майера и прежде всего Неруды также свидетельствуют о первых завоеваниях реализма в чешской поэзии. Драгоценным достоянием поэзии делается конкретность лирического события, лирического переживания, конкретность пейзажного изображения. (Если обратиться к чешской живописи этого периода, то легко можно заметить то же стремление художников перейти от романтической традиции прекрасного пейзажа «вообще» к конкретной прелести реального пейзажа различных уголков родной земли — творчество А. Косарека, Бубака, Й. Манеса.) Новая интонация доверительной душевной беседы с читателем, предполагающая момент сопререживания, помогает поэту открывать свой духовный мир без поэтических котурнов. Лирика 60—70-х годов содействовала созданию в чешской поэзии более свободных жанровых поэтических форм, сближению с живой разговорной интонацией.

Существует концепция А. В. Чичерина о нерудовско-чеховско-мопассановском этапе развития мирового реализма, согласно которой на смену монументально-аналитическому реализму гоголевско-диккенсовского типа приходит реализм, характерный более «дробным» изображением жизни, более острой критикой буржуазного общества, обращением к малым формам прозы, отсутствием эпического размаха. И начало ему положили «Малостранские по-

вести» Неруды. Эта концепция подверглась, как нам кажется, справедливой критике многих исследователей славянских литератур³³, которые убедительно доказали, что А. В. Чичерин, неправомерно абстрагируясь от специфики истории национальной культуры, объединяет в понятии «нерудовского» этапа развития мирового реализма писателей, представляющих различные уровни, этапы, модели реализма в собственных литературах. В частности, нерудовская «модель» реализма в чешской литературе гораздо более, чем чеховскому, соответствует гоголевскому этапу русской литературы, он во многом родствен программе и художественному творчеству представителей русской натуральной школы.

Вместе с тем нельзя не согласиться с А. В. Чичериным в том, что в «Малостранских повестях» Неруды можно обнаружить ростки, типологически близкие последующему этапу развития мирового реалистического искусства (обличение пошлости существующего мира, паразитического бездуховного существования обывателя, лаконизм, малая форма, особое внимание к выразительной художественной детали и т. д.).

Действительно, Неруда, крупнейший чешский реалист 50—80-х годов XIX в., считая себя художником «современного направления», сознательно и целеустремленно старался проникнуться атмосферой современного ему европейского литературного развития. Большой талант, в своих творческих поисках он, безусловно, опережал и в чем-то предвосхищал собственное национальное художественное развитие.

Третий период в развитии чешского реализма XIX в. связан с его дальнейшим утверждением в качестве целостной художественной системы. Он охватывает два последних десятилетия прошлого века и начало нашего столетия.

Демократический этап в развитии общественного сознания, который определял идеиную направленность и содержание литературы на протяжении второй половины XIX в., сменяется на рубеже веков новой эрой, которую отличает утверждение пролетарской социалистической идеологии, распространение марксистской философии, идей анархизма, с другой стороны, — усиление классовой буржуазной идеологии. Соглашательская политика чешской буржуазии терпит окончательный крах, обнажая ее истинную, антинародную сущность, классовый антагонизм внутри нации. Несмотря на все оппортунистические ошибки программ чешской социал-демократической рабочей партии (образовалась в 1878 г.), в духовной жизни чешского общества стало заметно ощущаться революционизирующее воздействие социалистических идей. Вместе с тем сохранила прежнюю актуальность и остроту и проблема национального освобождения, тем более, что руководство чешской социал-демократии проявляло равнодушие к этому вопросу, а чешская буржуазия пыталась подчинить социалистическое движение «высшим» национальным интересам (справа оживает известный призыв к единству нации), дезориентируя многие светлые головы чешской культуры.

В этот период как бы завершаются многие процессы развития чешской литературы прошлого века и закладываются зерна тех качественно новых явлений, которые прорастают в исторических условиях революционной ситуации первых десятилетий XX в. На рубеже веков кончается творческий путь многих крупнейших писателей XIX в. (Сладек, Чех, Неруда, В. Мрштик), создаются лучшие произведения, составляющие основное ядро творческого наследия многих писателей (Ирасек, Махар, Новакова, Безруч, Томан) и как бы определяющие «лицо» литературы этого времени. Все это дало нам основания условно ограничить верхнюю границу третьего этапа развития реализма первым десятилетием XX в.

В эти годы, так же как в предыдущие, именно с реализмом были связаны многие вершинные художественные достижения чешской литературы, хотя реализм так и не стал всеобъемлющим художественным направлением и методом³⁴.

Дальнейшее усиление критического аналитического начала литературы, тяготение к правдивому, свободному от идеализации изображению действительности, углубление психологизма сочетается с ростом тенденций, связанных с влиянием идеалистических философских концепций, проявляющихся в явлениях символизма и декаданса. По-прежнему продуктивным оказывается романтическое начало, питаемое пафосом социальных боев и идеалов национального освобождения и наиболее ярко выражившееся в поэзии.

В данной статье из многослойного потока литературы 1880—900-х годов вычленяется и прослеживается лишь его реалистическая струя, при этом мы отдаем себе ясный отчет в том, что многие явления чешской литературы этого времени, не причисляющие себя к реализму, так или иначе способствовали его эстетическому обогащению, а некоторые течения, выступающие под флагом реализма, лишь дискредитировали его эстетическое кредо.

Нерудовская реалистическая программа была продолжена в трудах В. Мрштика (1863—1912) и О. Гостиńskiego (1847—1910). Они творчески углубили и теоретически обосновали эстетическую программу реализма, исходя из особенностей нового этапа развития чешской литературы. В своих теоретических трудах («О художественном реализме», «О прогрессе в искусстве», «Искусство и общество» и др.) Гостинский утверждал, что источником искусства является реальная действительность, именно в ней заключен положительный идеал, именно она подсказывает художнику идею произведения, органически вытекающую из самого материала, психологии героев, а не привнесенную автором извне. Утверждая и доказывая тезис о познавательной сущности искусства, он пытался дать философское истолкование таким эстетическим категориям, как правдивость, прекрасное, тенденциозность, типичность. Критик проводил четкий водораздел между подлинным реализмом и псевдореалистическим искусством, которое имеет лишь внешнее правдоподобие, но не способно на глубокое

бокие художественные обобщения. Он справедливо полагал, что формалистическая эстетика не может быть реалистической, так как терпит правду в искусстве лишь «по милости прекрасного». З. Неедлы, начавший свой творческий путь на рубеже XIX—XX вв. и считавший себя учеником Гостинского, опирался в дальнейшем на многие его положения в своей борьбе за эстетические принципы искусства реализма, против различных декадентских течений литературы. Если О. Гостинский был прежде всего теоретиком, то В. Мрштик выступал как активный пропагандист эстетики русских революционных демократов, «короля критиков» Белинского, теории реализма, как талантливый переводчик и исследователь русской литературы, открывший для чешского читателя многие художественные завоевания русского реализма³⁵.

Чешская литературная жизнь 80—90-х годов отмечена горячими обсуждениями творчества многих русских писателей, в том числе Гончарова, Толстого, Достоевского, которое в глазах чешских критиков демократической ориентации было высшим «образцом» реализма, высшим художественным достижением мировой литературы³⁶. Таким образом, и на этом этапе развития чешского реализма обращение к опыту русской реалистической литературы можно считать вполне целеустремленным, сознательным, программным.

Не случайно именно Гостинский и Мрштик сумели занять объективную позицию по отношению к манифестам Золя. (В чешской литературе натуралистическое направление не сложилось, однако теории и творчество Золя оказали большое воздействие, прежде всего на становление романа — творчество И. К. Шлейгара, К. М. Чапека-Хода, М. А. Шимачека.) Гостинский и Мрштик увидели в манифестах Золя страстную борьбу за право литературы трезво изображать социальную среду, за познавательные задачи искусства, убежденность в близости категорий правды и прекрасного. Очень показательна также и противоположная, резко негативная позиция тех теоретиков литературы, которая была связана с буржуазными охранительными тенденциями. Отвергая литературу направления Золя как «липленную идеалов», они возвращались к идеям классового мира перед лицом общего национального угнетателя. Одобрение творчества Золя, обнажавшего все ужасы капиталистической системы, означало бы крах иллюзий о чешской буржуазии как о борце за национальную свободу³⁷. С этими тенденциями, когда правда в искусстве признавалась лишь в том случае, если она отвечала патриотически-воспитательным задачам буржуазного, мещанского толка, было связано явление так называемого «идеального реализма» (теории и романы В. Влчека), характерного сочетанием внешних приемов реалистического письма с заданной априорной идеальной схемой, подчиняющей художественный материал и исказжающей реальные жизненные связи и отношения.

Таким же «ненастоящим», «ложным» (определения З. Неедлы) был и реализм многих представителей масариковского на-

правления, провозглашавших себя реалистами. Руководствуясь идеями абстрактного гуманизма, нравственного самоусовершенствования (отсюда увлечение Достоевским и Толстым), теорией «малых дел», «реалисты» требовали от литературы обращения к политическим, экономическим и этическим проблемам жизни нации. Однако изображение жизни в их творчестве жестко подчинялось философским постулатам Масарика, не принося больших художественных завоеваний (критик Г. Г. Шауэр, писатели И. Лайхтер, Я. Гербен и др.).

Важным событием художественной жизни последнего десятилетия прошлого века стал манифест «Чешская модерна» (1895), подписанный многими видными деятелями чешской культуры — поэтами Махаром, Совой, Бржезиной, критиками Шальдой и Ф. В. Крейчи и др. В советском литературоведении справедливо подчеркивалось, что этот документ принципиально отличается от концепции модернистского искусства своим антибуржуазным пафосом, отрицанием буржуазно-националистической идеологии, вниманием к социальным проблемам, к судьбе простого человека в буржуазном мире, уважением к демократическим традициям отечественной литературы³⁸. Общественная и эстетическая платформа манифеста, его нацеленность на обращение искусства к насущным проблемам современной действительности, борьба за право художника на свободу творчества, стремление воспитать в каждом человеке личность, внутренне независимую от стереотипов общественного и художественного мышления, расхожих штампов в общественной жизни и искусстве — все это, в конечном итоге, расширяло возможности литературы, ее способность выразить все многообразие действительности, богатство духовного мира человека, его сложнейшие связи с современным обществом, содействуя углублению реалистических тенденций в чешской литературе.

Если для предыдущего этапа было характерно развитие гибких малых жанров прозы и поэзии, соответствовавших задаче художественного освоения нового жизненного материала, социальных отношений эпохи в их конкретных проявлениях, задаче накопления художественных фактов, то теперь заметно тяготение к созданию монументальных жанров, широких эпических полотен — романа-эпопеи, романа-хроники, поэм, даже цикла романов и поэм. Это связано с попыткой осмыслить социальные законы истории, глубинные связи между судьбой индивидуума и общества³⁹.

Чешская литература пытается как бы пaverстать упущенное в развитии одного из самых характерных для реализма жанров — социального романа. Создается большое количество социально-психологических романов из жизни различных слоев города и деревни, в основу которых легло изображение непримиримых конфликтов эпохи. Они отличаются острым критицизмом, стремлением увязать психологию изображаемых персонажей с их социальной средой. Часть этих произведений была родственна такому

типу повествования, который в жанровом отношении был на грани повести и романа («Преступление Калибы» К. Райса, «Каппар Лен Мститель» Чапека-Хода, «Santa Lucia» В. Мрштика). Социальные романы М. Шимачека, Я. Арбеса, А. Сташека отличаются более широким охватом действительности, сложностью многоплановой композиции. Однако в художественном отношении все эти произведения были во многом как бы «пробой пера». Реалистическая основа зачастую вступала в противоречие с натуралистическими или символистскими тенденциями, когда решающими пружинами действия и первопричиной особенностей человеческого характера оказывалась биологическая предопределенность, злой рок (произведения Шимачека, Чапека-Хода), иррациональное стеченье обстоятельств. Эпическому размаху, требовавшему творческой фантазии и смелости художника, противоречили задачи документальной точности изображения, обращение к традиционным сюжетам, схемам (романы Сташека, Арбеса). Стремление найти и показать героя, который сумел подняться над обыденностью и косностью действительности, приводило к увлечению сильными романтическими героями, что мало отвечало идейной концепции романов, затрудняя создание психологически мотивированных, художественно достоверных образов.

Чрезвычайно популярным в чешской литературе этого периода стал особый жанр прозы — роман-хроника. Тематически хроники чаще всего были связаны с жизнью села (многотомные хроники Й. Голечека «Наши», Й. Ш. Баара «До третьего и четвертого поколения», А. Мрштика «Год в деревне», Ирасека «У нас» и др.). К типу романа-хроники примыкают некоторые произведения Сташека, Новаковой. Хроники носили частично мемуарный, частично документальный, частично беллетристический характер, причудливо сочетая документальные зарисовки этнографического или историко-культурного характера с лирическими пассажами и элементами сюжетного художественного произведения. Значение хроник для развития реалистического романа заключается прежде всего в глубинном освоении социальной действительности, служащей предметом изображения.

Однако подлинные художественные завоевания в области чешского реалистического романа связаны лишь с разработкой исторического жанра. (Следует подчеркнуть, что жанр исторического романа оказался очень продуктивным и для чешской литературы социалистического реализма на современном этапе — романы И. Томана, В. Неффа, Б. Ржиги, Н. Фрида и др.) Высшие достижения принадлежали здесь прежде всего Алоизу Ирасеку (1851—1930). В качестве объекта для художественного воплощения писатель избирал наиболее яркие, переломные моменты чешского национально-освободительного движения⁴⁰.

Писатель стремился осмыслить философию исторического процесса, его проекцию в настоящее — в историческом прошлом он искал ответов на насущные задачи сегодняшнего дня: «В жиз-

ненной цепи звенья настоящего времени связаны со звеньями прошлого. И не все, что было, является мертвым прошлым. Борцы ушли, но борьба осталась»⁴¹. Все произведения писателя созданы на основе тщательного изучения богатейших и разнообразных исторических источников, они насыщены непосредственным ощущением изображаемой исторической эпохи. В 70—80-е годы писатель создает несколько романов о крестьянских восстаниях (лучшие из них «Скалаки» и «Псоглавцы»). В частных исторических эпизодах писатель сумел увидеть и запечатлеть типические черты целой эпохи, основные трагические противоречия феодального общества. Сюжетные линии, связанные с индивидуальными судьбами отдельных героев, даны в органическом единстве с обобщающими картинами жизни всего крестьянства. Народные массы становятся в повествовании как бы главным действующим лицом, благородный и героический характер которого наиболее полно раскрывается в грозных событиях народного восстания. При этом писатель открыто занял сочувственную позицию по отношению к восставшим, наделяя их лучшими человеческими чертами.

Конец 80-х—90-е годы — период расцвета творчества Ирасека. В эти годы написаны циклы романов о гуситском движении, перенесшие в национальную эпопею: трилогия «Между течениями», романы «Против всех», «Братство». В романах создана монументальная картина гуситства, которое было для писателя образцом подлинного народовластия, идеалом гармонического единства социальной и национально-освободительной борьбы, воплощением мечты о свободе. Соотнося гуситское движение и задачи демократического движения рубежа XIX—XX вв., писатель активизировал национальное сознание, обостряя чувство ответственности каждого за социальные судьбы нации.

Подчиняя логику развития действия в романах логике исторических событий, связывая между собой сотни человеческих судеб, представителей различных сословий — от королей и знатных шляхтичей до простых батраков и лавочников, писатель создает сложный многоплановый сюжет, мастерски ведя нить повествования и создавая органическое целое. Ирасек — подлинный мастер батальных сцен. Но за ними не исчезает человек, его судьба, его место в масштабных национальных событиях, его личные качества. Эпоха чешского национального возрождения посвящен пятитомный роман «Ф. Л. Век». В его основе лежит та же идея о простом народе как о единственном носителе исторического прогресса, первом хранителе лучших национальных традиций, сокровищ родного языка. Роман написан с подлинно эпическим размахом, охватывающим жизнь всех слоев общества столицы и провинции. На его страницах живут и действуют как известные деятели чешской культуры, реальные «будители» (писатели Там, Пельцель, Добровский, основатель первой чешской типографии Крамериус, математик Выдра и др.), так и безвестные скромные патриоты, самоотверженный труд которых содействовал нацио-

нальному возрождению. Творческий опыт Ирасека в создании реалистического романа-эпопеи не прошел бесследно для многих последующих чешских писателей, в том числе Запотоцкого, Пуймановой, Неффа.

Известные художественные успехи на почве реализма завоевала в 80—90-е годы чешская драма. После Тыла в драматургии не было создано ничего особо значительного в художественном отношении в течение почти трех десятилетий. Открытие в 1883 г. Национального театра в Праге стало мощным импульсом развития драматургии, в том числе и реализмической. В драмах Прейсовой («Ее падчерица»), братьев А. и В. Мышников («Мариша»), А. Ирасека («Отец», «Войнарка»), в веселой комедии Строупежницкого («Глази гордецы») ображены важнейшие конфликты жизни капитализирующейся чешской деревни, с ее жестокой властью золотого мешка, которые лежат в основе развития действия и убедительно определяют психологические особенности характеров действующих лиц, их трагические столкновения. Сама жанровая специфика драмы способствовала тому, что чешская реализмическая литература обогатилась приемами психологического письма. Характеры героев самораскрывались в ходе решения главных конфликтов драмы, во взаимоотношениях с другими персонажами, обнажая враждебность самого духа буржуазного общества подлинной человечности, обличая антигуманность буржуазных отношений (как в деревне, так и в городе), которые не только ломают судьбу тех, кто стоял на низших ступенях словной лестницы, но и разрушают души тех, кто был на ее верху.

По-прежнему большое, если не ведущее место в чешской литературе конца XIX в. занимает поэзия, ощутимо выражавшая все тенденции сложного литературного развития этого периода. Реалистическая струя наиболее выразительно представлена в лиро-эпической поэзии и лирике.

Излюбленную для чешской литературы поэтическую форму баллады или стихотворения с четко очерченным драматическим сюжетом культивировали в 80—90-е годы все поэты — Неруда, Сладек, Чех, Врхлицкий, Безруч, Махар, Сова и др. В жанровую сценку, в, казалось бы, беглую зарисовку с натуры поэты вкладывали большой социальный смысл, ту силу обобщения, которая присуща в прозе художественной детали. Индивидуальная судьба героев этих стихотворений, даже отдельные драматические эпизоды из их жизни были как бы отдельными штрихами, художественными деталями на большом полотне, рисующем трагедию социального и национального бесправия народных масс.

Голос «героя будущего», как назвал поэт С. Чех рабочего, явственно прозвучал в творчестве первых пролетарских поэтов, связанных с политически сознательной организованной борьбой чешского пролетариата, с социал-демократическим движением: в 80-е годы это были А. Запотоцкий, Б. Пецка, Н. Зоула, позже — А. Мацек и др. Для их творчества характерно новое видение

мира, попытка объяснить действительность с позиций марксизма, раскрыть революционные перспективы исторического процесса. Однако в художественном отношении творчество названных авторов не было (за редкими исключениями) значительным, оно во многом осталось на уровне рифмованных революционных лозунгов и призывов, в лучшем случае — злободневных революционных песен. Новые идеи не переплавились еще в горниле личного жизненного опыта и духовного мира поэта.

Осмысление поэзией новых явлений общественного бытия делает все более частым ее обращение в эти годы к образу рабочего; он приобретает черты глубокого обобщения, перерастая в реалистический символ (образ циклопа у Врхлицкого и Сладека). Многие стихи Сладека, Чеха, Врхлицкого до предела насыщены эмоциями гнева и оптимистической верой в светлый день расплаты и освобождения. Перебрасывается прочный мостик к поэзии Безруча, которого можно считать предтечей чешской революционной пролетарской поэзии XX в. Идеи мятежа, борьбы за социальные права и национальную свободу, носившиеся в воздухе и так густо насытившие общественную атмосферу Чехии конца века, впервые обрели свое конкретно-художественное воплощение. В «Силезских песнях» (ядро сборника создавалось на рубеже XIX—XX вв.) поэт достигает невиданного прежде накала социально-обличительного и героического пафоса, со всей очевидностью обнажая утрату иллюзий о возможности что-то улучшить или исправить в реальной действительности. Впервые тревожное ощущение неминуемого взрыва драматических отношений двух полярных миров — тружеников и хозяев жизни — обретает не отвлеченно-аллегорическое воплощение (поэмы «Песни раба», «Степь» С. Чеха), но конкретные художественные контуры. Центральный образ стихов сборника — образ остравского шахтера, рабочего, наделен реальными конкретными чертами пролетария, у которого формируется революционное классовое сознание, он поставлен автором в реальные условия жизни.

Реалистическая «линия» в философской, гражданской, интимной, пейзажной лирике конца XIX в., отличающейся большим многообразием художественных тенденций, ярче всего прослеживается в поэзии Неруды, Махара, Безруча, Совы, в творчестве «бунтарей» (Томана, Гельнера, Шрамека). Проблемы реализма еще мало разработаны применительно к поэзии, прежде всего к лирике, как в нашем, так и в чешском литературоведении. Поэтому позволим себе отметить лишь некоторые моменты, которые представляются наиболее показательными. Сохраняя большую общественную чуткость, «тенденциозность» в лучшем понимании этого понятия, гражданская поэзия конца прошлого века, тяготеющая к реалистической поэтике, характеризуется заметным усилением личностного начала. Значительным импульсом в этом процессе стала гражданская поэзия Неруды, особенно его «Песни страстной пятницы», создававшиеся в 80-е годы. Ему была в высшей степени присуща способность ощущать боль и радость своего

народа, как жизнь своей души. Высокие понятия народа, родины, патриотизма ощущаются поэтом и передаются читателю как нечто глубоко личное, душевное, сокровенное. Лишь образы абстрактности, отвлеченности, поэт создавал атмосферу простоты, искренности, правды чувства. Эта поэтическая интонация (успешно развитая далее в 90-е годы Махаром, Совой) заметно отличалась от творческого облика С. Чеха, Врхлицкого, Сладека, поэтику которых можно было бы определить скорее как гражданский романтизм.

Творчество Неруды в 80-е годы, Махара, Совы, поколения «бунтарей» в 90-е годы утверждало особую свободу и простоту поэтического выражения. Ритмическое построение стиха сближалось со строем разговорной речи, что освобождало ее от инверсий, тяжеловесных словесных конструкций. Названные поэты во многом содействовали освобождению чешской лирики от риторического пафоса и пышной образности, которая часто превращалась в стереотипные поэтические «клише», традиционные для корифеев гражданской поэзии 80—90-х годов — Чеха, Врхлицкого, Сладека. Новые тенденции поэтики со всей очевидностью обнаружили антихудожественность той массы патриотических «стихотворных злободневок», как называл их Неруда, которые создавались эпигонами гражданских романтиков Чеха, Сладека, Врхлицкого и становились как бы поэтическим вариантом злободневных политических газетных публикаций, далеким от выражения подлинных движений души поэта.

В этом процессе, как и во многих других, чешская поэзия немало обязана поэтическому таланту Неруды, узаконившему нестандартность мысли и нешаблонность поэтического выражения. Однако, как не раз и справедливо подчеркивал известный чешский критик Ф. К. Шальда, новизна поэтического стиля Неруды, легко побеждая, приживаясь, становясь привычной, ощущаясь как всеобщее культурное достояние, очень быстро утрачивала впечатление новизны⁴².

Новая для чешской патриотической лирики 80—90-х годов интонация воинствующего критицизма говорит о дальнейшем освоении исторических уроков диалектики национальной жизни. Уже в лирике Неруды, особенно 80-х годов, зло высмеивается спекуляция на патриотических чувствах народа, показной трескучий патриотизм обывателя. Эту новую тенденцию патриотической поэзии, лишенной оптимистического пафоса, исполненной горечи и даже трагедийного мироощущения, продолжают в 90-е годы Безруч (стихотворения «День Палацкого» и «Praga caput regni»), Махар, беспощадно высмеивающий «профессиональных патриотов», чешских буржуа, которые много говорят о благе отчизны, думая лишь о своем личном благополучии (книги стихов «Сатирикон», «Голгофа» и др.), Сова (сборник «Разбушевавшиеся печали»).

Тема родины обретает новые оттенки не только в гражданской, но и в пейзажной лирике этого периода, начиная звучать испо-

ведью любви к родным краям, к различным уголкам Чехии, с их конкретными живыми особенностями и приметами. Поэты все более отчетливо ощущают природу как прекрасную и нераздельную часть своего бытия, того материального мира, который их окружает, с которым они связаны своим трудом, всей жизнью и национальными корнями. Эта тенденция, отмеченная отдельными художественными успехами поэтов «нерудовского этапа» и прежде всего самого Неруды, сборник которого «Простые мотивы» (1883) стал выдающимся достижением чешской реалистической лирики, в конце XIX—начале XX в. завоевывает новые поэтические вершины. Здесь следует вспомнить пейзажную лирику Врхлицкого, Махара, Томана, Гельнера, Шрамека и прежде всего Савы, певца природы южной Чехии, который был мастером пейзажа настроения, необычайно чутким к живой его изменчивости в пространстве и времени (сборник «Из моего края», «Цветы интимных настроений» и др.)⁴³. Поэты часто выражают свои эмоции с помощью зрительных образов, взятых из конкретной действительности, из повседневного быта, что характерно для реалистической поэтики (вспомним знаменитые лирические пейзажи в поэзии Пушкина, давшие, как известно, импульсы для развития русской реалистической пейзажной живописи).

Очень важно иметь в виду, что аналогичные процессы идут в 80—90-е годы и в чешской живописи, в которой с творчеством первых чешских пленеристов Маржака и Хитусси победно утверждаются принципы реализма. Как и в предыдущие десятилетия, создавался как бы единый фронт искусства в борьбе за умение видеть и воссоздать индивидуальный характер чешского пейзажа, его краски, настроение, его «душу».

Реалистическую струю чешской поэзии 80—90-х годов отличает также стремление проникнуть в святая святых народной философии, народной мудрости, народного способа художественного выражения, поиски своего, близкого к нему художественного ключа, отличного как от будильской тенденции репродуктирования народного творчества, так и от модной в конце XIX в. стилизации под народность и старину⁴⁴.

Таким образом, динамика чешского литературного процесса второй половины XIX в. убедительно говорит о неуклонном наращивании принципов реалистического искусства как в художественной практике, так и в эстетической теории. Эти новые качества чешской литературы прежде всего проявляются в творчестве наиболее ярких, талантливых писателей, которые, следуя велению времени и широко опираясь на опыт зарубежных литератур, искали новых художественных средств для выражения новой концепции мира, нового понимания законов общественного развития. Все более глубоким и прочным становится влияние социалистических идей, которое усиливает критическое начало реалистической литературы, сообщая прочную жизненную основу самым смелым мечтам о социальной революции (произведения Стапека, Арбеса, Новаковой, Безруча).

Реалистическая литература стала во многом преемницей чешского романтизма, унаследовав прежде всего его гражданственность, заинтересованную чуткость к проблемам национально-освободительной борьбы. Их роднит внимание к духовному миру и личности человека, поиски патриотического и нравственного идеала.

Художественные достижения чешского реализма XIX в. стали прочным фундаментом для литературы социалистического реализма (хотя эта преемственность далеко не всегда ощущалась и признавалась некоторыми художниками нашего века).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. М.: Сов. писатель, 1967, с. 19.
- 2 Неедлы З. Избранные труды. М., 1960, с. 333.
- 3 Dějiny české literatury. Díl I—III. Praha: ČSAV, 1961.
- 4 Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
- 5 Dějiny české literatury. Díl. I—III, Praha: ČSAV, 1961. Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М.: изд-во АН СССР, 1963.
- 6 Плеханов Г. В. Соч.: В 24-х т. М., 1925, т. VII, с. 219—220.
- 7 Сб.: О прогрессе в литературе. Л.: Наука, 1977.
- 8 Никольский С. В. Карел Гавличек-Боровский.— В кн.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М.: изд-во АН СССР, с. 156.
- 9 Ceští radikální demokrati o literatuře. Praha, 1954, s. 54.
- 10 История польской литературы. Т. I. М.: Наука, 1968; Беляева Ю. Д. Борьба Светозара Марковича за реализм в сербской литературе.— В кн.: Литература славянских народов, вып. 3. М., 1968; Рябова Е. И. У истоков словенского романтизма.— В сб.: Критический реализм в литературах западных и южных славян. М., 1965.
- 11 Dějiny české literatury. Díl III. Praha: ČSAV, 1961.
- 12 Hájek J. Hovory o křitce. Brno, 1978; Hájek J. Boje o realismus. Českoslov. spisovatel, Praha, 1979.
- 13 Hájek J. Boje o realismus. Praha: Českoslov. spisovatel, 1979, s. 61.
- 14 Емил Георгиев. Очерки по истории на славянските литератури. София: Наука и изкуство, ч. I. 1963, с. 89.
- 15 Magnuszewski Józef. Historia literatury czeskiej. Wrocław, etc., 1973, s. 155.
- 16 Ibid., s. 188.
- 17 Ibid., s. 210.
- 18 Чешская литература 50—80-х годов.— В кн.: Очерки чешской литературы XIX—XX вв. М.: изд-во АН СССР, 1963; Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М.: Наука, 1973.
- 19 См. рецензии на книгу Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе: Бэлза И. Ф.—Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1974, т. 33; Порочкина И. М.—Советское славяноведение. 1974, № 6; Hermanová E. Slavia. Praha, 1974, č. 4; Seehaase I. Deutsche Literatur Zeitung. Berlin: Akad.-Verl., 1975, N 3.
- 20 Neruda J. O umění. Praha, 1950, s. 150.
- 21 Ibid., s. 270.
- 22 Ibid., s. 270.
- 23 Неедлы З. Статьи об искусстве. М.; Л., 1960, с. 500.
- 24 Neruda J. O umění, s. 202.
- 25 Neruda J. Spisy. Praha: Knih. klasiků. Literatura II, s. 86.
- 26 Neruda Jan. Spisy. Praha: Knih. klasiků. Dopisy III, s. 83.
- 27 Чешские исследователи справедливо считают, что чешский романтизм не исчерпал себя как литературное направление на определенном

историческом отрезке. См., например: *Pohorský M.* Český romantismus s evropském kontextu. — Česká literatura, 1978, N 1; *Dolanský J.* K otázce vzniku a vývoje realismu v slovanských literaturách. Československé přednášky pro IV Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě. Praha, 1958.

²⁸ *Neruda J.* Spisy. Knihovna klasiků. Literatura I, s. 517.

²⁹ См.: Никольский С. В., Соколов А. Н., Стажеев Б. Ф. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах: Доклад на IV Международном съезде славистов. М., 1958.

³⁰ См.: Кишкун Л. С. Мицюаш Алеш. М.: Наука, 1979; Соловьев А. П. Связи литературы и искусства в период утверждения чешского реализма. — В кн.: Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука, 1977.

³¹ *Neruda J.* Spisy. Sv. 20. Vyvárté umění. (Рецензии на картины Г. Манеса, А. Дворжака, В. Барвициуса и др.).

³² *Řepková M.* Výpravěčské umění Karoliny Světlé. Ustí nad Labem, 1977.

³³ Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1965. (Глава «Нерудовский этап в истории критического реализма»).

³⁴ См. статьи: Кравцов Н. И. Проблемы критического реализма на V Международном съезде славистов. — В сб.: Критический реализм в литературах южных славян. М., 1965; Злыднев В. И. Некоторые общие вопросы литературных связей. — В сб.: Октомври и развитие на българската литература. София, 1968 и др.

Автору данной статьи также приходилось высказывать свои сомнения по поводу концепции Чичерина в своем докладе на V съезде славистов в Софии (1963), в монографии «Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе» (М.: Наука, 1973), в статье «Типологические схождения чешской и русской прозы середины XIX в.» (сб.: Сравнительное изучение славянских литератур, М., 1973). См. также Витт В. В., Ильина Г. Я., Шерлаимова С. А. Реализм и его соотношение с другими течениями в западнославянских и южнославянских литературах конца XIX—начала XX в. — VII Международный съезд славистов: Славянские литературы: Доклады советской делегации. М.: Наука, 1973.

³⁵ Parolek Radegast. Vilém Mrštík a ruská literatura. Praha, 1964.

³⁶ Ровда К. И. Россия и Чехия. Взаимосвязи литератур. — Л.: Наука, 1979 (287 с.).

³⁷ Hrzalová H. Z. Historie sporů o naturalismus a realismus. — V sb.: «Realismus e modernost». Praha, 1965.

³⁸ См.: Шерлаимова С. А. Чешская поэзия XX в. М.: Наука, 1973; Будагова Л. Н. Бунт поколения 90-х годов и поэзия И. Махара, О. Бржеziny, А. Совы. — В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX—нач. XX вв. М.: Наука, 1976.

³⁹ Бернштейн И. А. Судьбы романа в славянских литературах на рубеже XIX и XX вв.: VII Международный съезд славистов: Славянские литературы: Доклады советской делегации. М.: Наука, 1973.

⁴⁰ Филипчикова Р. Алоиз Ирасек. — В кн.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М.: Наука, 1963.

⁴¹ Jirásek A. Sebrané spisy, VIII, s. 109.

⁴² Salda F. X. Soubor díla. Díl I, s. 52.

⁴³ Будагова Л. Н. Антонин Сова. — В кн.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М.: Изд-во АН СССР; Будагова Л. Н. Бунт поколения 90-х годов. — В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX—нач. XX вв. М.: Наука, 1976; Житник В. К. Развитие поэтического мастерства А. Совы. Автореф. дис. канд. филол. наук. Киев, 1973.

⁴⁴ Buriánek František. Generace buřičů. Praha, 1968.

Развитие реализма в словацкой литературе и словацко-русско-украинские литературные связи

O. M. Белозерова

Литературное развитие конца XIX — начала XX в. характерно небывалым расширением и углублением литературных связей. Формирование «одной всемирной литературы», отмеченное К. Марксом и Ф. Энгельсом еще в «Манифесте Коммунистической партии», вступило в новый период. На всем европейском континенте он отнесен интенсивным «разрушением старых географических и государственно-этнических границ, огромным ростом коммуникаций, безмерным расширением литературных горизонтов, общностью идей и идеалов в сочинениях одного поколения писателей в разных странах, одинакостью литературного вкуса в однородных слоях разных народностей, господством определенных литературных предпочтений, одинаковой литературной моды во всем цивилизованном мире в данную эпоху»¹. В этих условиях возникновение каждого нового направления в той или иной национальной литературе, формирование и художественные искания каждой творческой индивидуальности складывались под воздействием отнюдь не только национального литературного развития, но и заметно возросшими воздействиями инонационального литературного окружения.

Не осталась за пределами названных явлений и Словакия, а следовательно, и словацкая литература. Для словацкой литературы это было прежде всего воздействие литератур славянского мира, особенно таких развитых, как русская и украинская. Оно сыграло важную роль в развитии реализма в словацкой литературе конца XIX — начала XX в. Примером может служить творческое самоопределение крупнейшего ее представителя этой поры Йозефа Грегора Тайовского.

Сравнительно-историческое изучение, в границах которого в словацком и советском литературоведении рассматривались словацко-русские литературные связи, уже увенчалось накоплением большого количества фактов и наблюдений, подтвердивших признания самого Тайовского о том, что русская литература, творчество ее величайших представителей было той школой реализма, в которой формировался его талант, в которой он «учился понимать народ и писать подобно великим мастерам»².

Современное советское литературоведение стремится открыть закономерности литературного процесса, художественного развития отдельных народов и человечества. Решить эту задачу помогает типологическое изучение литературы, объектом которого «являются сходные, родственные литературные явления, вне зависимости от того, существуют ли между ними генетические

связи, прямые или опосредованные творческие контакты, влияния и т. д.»³.

Такой подход не только расширяет границы наблюдений, сопоставлений, но и позволяет открыть в художественном прогрессе, в развитии реализма как в отдельных литературах, так и в мировой литературе такие общности, которые обычно остаются за пределами исследования генетических связей, контактов и влияний.

Именно на этом пути исследований в советском литературоведении возникло утверждение о близости словацкого реализма конца XIX — начала XX в., и прежде всего реализма Тайовского, к тому «этапу развития русского реализма», который представлен «очерками и рассказами русских писателей-демократов 60-х—70-х гг.»⁴.

Дальнейшая научная разработка этой проблемы показала, что еще определенное и глубже типологические сходства и общности творчества Тайовского с украинской, точнее западноукраинской, литературой XIX — начала XX в. Таким образом, возникла необходимость комплексного рассмотрения уже не двух, а трех славянских литератур — словацкой, украинской и русской, чтобы показать, как типологические качества реализма Тайовского формировались на скрещении тех тенденций развития, которые наиболее полно выражились в произведениях русских беллетристов-шестидесятников и западноукраинских современников так называемой «второй волны» словацкого реализма, особенно в произведениях Ивана Франко и его последователей — Стефаника, Кобылянской и др.

Может возникнуть закономерный вопрос, нет ли в таком представлении о литературном процессе антиисторических смещений: ведь «вторая волна» словацкого реализма возникла на четверть века позже русского «шестидесятичества»?

Типологическая общность явлений, тенденций, процессов развития литератур выступает не обязательно одновременно и синхронно. В истории двух, нескольких или многих литератур типологические общности передко отделены друг от друга годами, а то и десятилетиями.

На разных, хотя и не столь отдаленных друг от друга, этапах проявлялись и рассматриваемые мною типологические общности в трех славянских литературах. Тип реализма, сложившийся в творчестве русских писателей-шестидесятников, подтвердил закономерность своего возникновения, свою жизнеспособность и необходимость в литературном процессе прежде всего соответствием потребностям общественного движения своего времени. Произведения Николая Успенского, Помяловского, Решетникова, Слепцова и других были с энтузиазмом встречены передовыми людьми России, их горячо одобряла революционно-демократическая литературная критика (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов и др.). Они наложили отпечаток на все последующее развитие социальных идеалов русского общества и реализма русской литературы. «Г. Успенский, Чехов, Короленко — все они, — отме-

чают исследователи, — учились у писателей демократов 60-х годов и в разных сферах развивали их традиции»⁵. Горький писал: «Я думаю, что на мое отношение к жизни влияли каждый по-своему три писателя: Помяловский, Глеб Успенский и Лесков»⁶.

Шестидесятники обогатили критический реализм рядом художественных открытий, которые имели большое значение не только для своей эпохи. И, добавим, не только для русской литературы.

Социально-политические идеи и эстетический идеал шестидесятников вскоре нашли горячий отклик у Ивана Франко и его передовых современников, поднявших знамя борьбы за демократические и социалистические преобразования в Галиции и Буковине. Причем в обоих вариантах (как в словацком, так и в украинском) типологические схождения явились результатом отнюдь не только литературного воздействия. Самое восприятие опыта русской литературы стало возможным потому, что к его необходимости, к его восприятию украинская, а позже и словацкая литературы были подведены внутренними закономерностями своего развития. Можно сказать, что назрела историческая необходимость в таком воздействии, в восприятии такого опыта.

Какими же художественными открытиями обогатили демократы-шестидесятники критический реализм? Какова «модель» реализма, которая оказалась столь необходимой украинцам и словакам в конце XIX — начале XX в.?

Наиболее компетентные исследователи единодушно называют (вслед за Чернышевским и Горьким) главной заслугой шестидесятников соверенный ими переворот в подходе к изображению демократических низов народа. Шестидесятники разрушили традицию идеализированных представлений о русском мужике. Они стали, как сказал Чернышевский о Николае Успенском, писать «о народе правду без всяких прикрас»⁷. Позже с этим мнением солидаризировался и Горький. В конспектах каприйских лекций о русской литературе он писал: «Но появились Успенские, Решетниковые, Левитовы и показали совершенно другого мужика: дикого, невежественного, не умеющего оценить своих интересов, неспособного бороться за них иначе как посредством кулака»⁸.

Но такая беспощадная правда не означала отрицательного отношения к народу, потому что была вызвана страстным стремлением познать его, желанием помочь ему. Именно за это так высоко ценил русских шестидесятников Иван Франко. Их произведения, писал он, «навеяли... больше охоты к познанию народа, нежели целые длинные периоды идеальных и сентиментальных литератур»⁹.

Творчество беллетристов-шестидесятников можно назвать, как предлагает И. А. Бернштейн, «социологическим исследованием, основанным на богатых и строгих фактах»¹⁰. Выдвижение конкретного факта на передний план в художественном творчестве, решительное предпочтение фактического материала вымыслу изменило самый характер творческого процесса. У писателей-шести-

десятников он начинался изучением, «конкретным социологическим исследованием» народной жизни.

Искомой целью непосредственно конкретных наблюдений становилась не столько индивидуальная судьба отдельного человека, сколько система сведений и фактов о жизни того или иного социального слоя, сословия или классов. Исследовательский подход к социальным явлениям и проблемам обусловил такие структурные черты литературного творчества шестидесятников, как преобладание очерковых жанров, широкое использование публицистического стиля.

Франко с радостью почувствовал в этих писателях своих союзников, нашел в их творчестве подтверждение своим представлениям о роли литературы в жизни народа. После длительного застоя Западная Украина выходила на дорогу общественного прогресса. Новые веяния стали заметны в народном просвещении, в борьбе политических партий; возникают первые социал-демократические кружки и организации рабочих. В 90-х годах со страниц журналов — органов украинской народно-демократической партии «Народ» и «Хлібороб» (Франко в них тоже сотрудничал), журнала «Життя і слово», редактируемого Иваном Франко (1894—1898), звучат призывы к единению трудящихся и проповедь социалистических идеалов.

В этой атмосфере ведутся поиски новых путей украинской литературы, ее новой общественно-эстетической программы, возникает высокая волна интересов к общественной жизни и литературе соседних народов — поляков, чехов, словаков, русских и других. Традиционная идея славянского единения с ее русофильской ориентацией расщепляется и формирует два противоположных течения общественной мысли: реакционное, царистское — «москофильство» и прогрессивно-демократическое русофильство, все более ориентирующееся на идеи русской революционной демократии. В эстетике и критике Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева передовые писатели Западной Украины находят заветы служения народу, борьбы против социального неравенства и угнетения.

В материалистической эстетике Чернышевского Иван Франко ищет ключ к решению конкретных проблем развития украинской литературы, и прежде всего ответа на главный вопрос, почему должна служить литература.

В трудах украинских литературоведов убедительно доказана прямая связь эстетических взглядов Ивана Франко с эстетическим учением Чернышевского. В новейшем из исследований этой проблемы справедливо утверждается, что в литературной деятельности писателей-разночинцев (Глеба и Николая Успенских, Помяловского, Решетникова, Левитова, Слепцова, Воронова и других) Франко увидел «в определенной мере реализацию тех задач, которые ставились перед реалистическим искусством революционно-демократической критикой», требовавшей от литературы художественного «анализа» социально-экономических условий народ-

ной жизни, правдивого, неприкрашенного, неидеализированного отображения быта, обычаяев, народных характеров, что, наконец, такое изображение жизни «и у Франко, и у русских шестидесятников имело одну конечную цель — помочь народу осознать свое положение, подняться на борьбу за его улучшение»¹¹.

Страстная пропаганда эстетики Чернышевского, критики Добролюбова и Писарева, литературных произведений русских писателей-шестидесятников, предпринятая Иваном Франко¹², его пропаганда принципов критического реализма имела значение не только для украинской литературы. С течением времени она и по замыслу, и по значению приобрела всеславянские масштабы. Заметную роль сыграла она и в истории словацкого реализма, в частности — в формировании реализма Тайовского.

Есть все основания полагать, что реализм шестидесятников вошел в эстетическое сознание словацких писателей не столько непосредственно, сколько в интерпретации Ивана Франко-критика, а типологическая близость словацкого реализма второго этапа и в особенности Тайовского к реализму русских шестидесятников формировалась под влиянием критических статей Франко и украинской прозы, явившейся как бы посредницей в передаче художественного опыта русской литературы соседним славянским литературам.

Это Франко обратился к чехам и словакам со статьей-письмом, где предостерегал их: «Поймите, господа чехи, если вы хотите единения с Россией, то можете это делать, если вы не утратили человеческого достоинства, лишь с той благородной частью русского общества, которая представлена Тургеневым, Салтыковым, Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым и др., а не с Россией Мещерского, Суворина и Каткова»¹³.

Этот призыв не был проходным эпизодом в деятельности Франко. За ним видится целая программа, в соответствии с которой украинский последователь и соратник русских революционных демократов стремился рядом выступлений в печати верно ориентировать чехов и словаков, как до него Чернышевский западных украинцев¹⁴, в сложной картине течений в русской и украинской литературах и общественной мысли. Предметом особой заботы Франко было развитие и укрепление взаимосвязей славянских литератур, из которых он много переводил, особенно русских, польских, чешских и словацких писателей, много о них писал, выступая в печати не только на украинском, но и на русском, польском и чешских языках. В статьях о Колларе и Гавличке-Боровском он указывал на историческое значение идеи славянской взаимности, тяготение чешских писателей к России, стремился познакомить чешских и словацких читателей и писателей не только с историей, но и современным состоянием украинской литературы, творчеством ее «талантливых беллетристов» — Ольги Кобылянской, Василия Стефаника, Леся Мартовича¹⁵.

Все это имело значение как для чешской, так и для словацкой литературы. К последней Франко проявлял особенно сочувствен-

ное внимание. Об этом свидетельствуют его переводы из словацкой поэзии (стихи Само Халупки), статья «Литературное возрождение Южной Руси и Ян Коллар», а также ряд его высказываний о сходстве судьбы и современных интересов национально угнетенных словаков и украинцев в Австро-Венгерской империи, о свободолюбии словацкого народа — «одного из наиболее замечательных народов всего славянства, народа, сумевшего в исключительно неблагоприятных исторических условиях начать новую духовную жизнь и трудиться над созданием своей национальной литературы»¹⁶.

Выступления Франко укрепляли авторитет и влияние украинской литературы в Словакии 90—900-х годов. «В это время, — отмечают и словацкие литературоведы, — возрастает также роль польской и украинской литератур, которые помогают решать вопросы борьбы за национальное и социальное освобождение (Ожешко, Конопницкая, Реймонт, Франко, Стефаник)»¹⁷.

Статьи Франко помогали разобраться в сложностях общественной жизни, побуждали словаков задуматься над проблемами, вызванными общим положением словацкого и украинского народов в Австро-Венгерской империи, и одновременно указывали на русскую литературу как союзницу в борьбе за свободу и советчицу в решении эстетических проблем словацкого литературного развития.

В 1891 г. Франко приехал на съезд чешской прогрессивной молодежи в Праге. Молодежь горячо приняла широко известного украинского писателя и политического борца, уже трижды бывшего в тюремном заключении. Франко в своей речи к участникам съезда благодарил собравшихся «за слова приязни, выраженной к нам, русинам, и к моей особе», сделал краткий обзор важнейших эпизодов совместной борьбы украинцев и чехов за свободу и подчеркнул при этом, что он «понимает славянскую взаимность не только как платонические симпатии, не только как фразы, но как тяжелый труд ради конкретных интересов славянского народа прежде всего, а затем и ради общих интересов всех народов»¹⁸. Франко принимал участие и в составлении резолюции съезда, внесенной украинской делегацией. Во всяком случае именно его идеи нашли в ней непосредственное выражение. В ней говорилось: «Мы добиваемся материального благополучия всех трудящихся людей и устранения всякой экономической эксплуатации, особенно перемены способа производства в духе положений научного социализма, т. е. хотим коллективной организации труда и средств производства»¹⁹.

После съезда популярность Ивана Франко и его творчества заметно возросла. Росту его популярности у словаков немало способствовал выдающийся литературный критик Франтишек Вотруба. Одним из первых в Словакии он принял советы Франко ориентироваться на передовую часть русской литературы, он же стал переводить произведения Ивана Франко и пропагандировать их среди словацкого народа. Для перевода он выбрал спачала

рассказы «Горы и пастбища», «История моей соломорезки», «Хороший заработок», «Два приятеля», «Свиная конституция», а также «Голод» и другие произведения²⁰, в которых украинский писатель разоблачает «конституционный» обман в Австрии, предательство украинской националистической буржуазии и ее депутатов в австрийском парламенте, всяческий обман и насилие, которыми только и могла держаться власть этой империи над порабощенными ею нациями и народами.

Больший интерес представляют его переводы произведений В. Стефаника (новеллы «Новость», «Дети», «Синяя книжечка», «Провожали из села», «Смерть», «Кленовые листья», «Письмо» и другие)²¹.

Сам Вотруба видел в украинской литературе достоинства, важные и для словацкой. Украинская литература, писал он, «стоит близко к народной жизни своими темами, сюжетами, изложением, языком и методом изображения, стремится к цельности, ясности композиции, отличается глубоким пониманием нужд народа, его жизни и интересов. Литературные произведения украинских писателей младшего поколения подлинно народны в самом глубоком смысле этого слова, им присуща и глубина мысли, и широта кругозора. Плодотворные влияния новых мнений и идей выполнили здесь свою положительную роль».

И ныне украинская литература дышит свежестью, живет жизнью энергичной и плодотворной, вопреки всем препятствиям. Такие писатели, как Иван Франко, Кобылянская, Коцюбинский, Стефаник проникли своими трудами даже за границу, и таким образом украинская литература внесла в мировую литературу своеобразную, оригинальную ноту»²².

Всем своим содержанием эта характеристика украинской литературы открывает возможность объективного истолкования того значения, которое имело для словацкой литературы творчество Ивана Франко и украинских писателей его школы, той роли, которую сыграли они в формировании типологических черт словацкого реализма в духе традиций реализма русских «шестидесятников».

Проследим же, как последовательно «повторяются» основные черты реализма русских «шестидесятников» в украинском и словацком вариантах, приобретая в каждом национально своеобразное выражение.

Прежде всего отметим, что в произведениях русских беллетристов-шестидесятников, как уже было сказано выше, самое понятие «народ» стало шире, наполнилось новым содержанием. Для них это было уже не только крестьянство, а все демократические низы: Николай Успенский вывел на страницы своих рассказов, кроме крестьянства, мелких чиновников; в очерках Левитова изображены мастеровые и всякая городская беднота («Московские комнаты с небелью»); в рассказах и очерках Слепцова — бурлаки, рабочие на соляных варницах, железных дорогах, заводах («Сцены в больнице», «Питомка», «Свиньи», «Вла-

димирка и Клязьма»); рабочих изображал Ф. М. Решетников, в произведениях которого отражено и нарастание ненависти эксплуатируемых к эксплуататорам.

В украинской литературе эта заслуга принадлежит главным образом Ивану Франко. После Нечуя-Левицкого, который в своих повестях «Микола Джеря» и «Бурлачка» изобразил батраков-сезонников и крепостных крестьян, ищущих спасения от крепостников, нищеты и голодной смерти на сахарных заводах, Франко вывел на страницы своих повестей и рассказов вереницу не только крестьянских образов, но и городских ремесленников, сельских учителей и первые кадры пролетариата на нефтяных промыслах Борислава и Дрогобыча (рассказы «Нефтяник», «На работе», «Ради праздника» и другие, повести «Boa Constrictor», «Борислав смеется»). Показал, как ужасающие условия труда, беспощадная эксплуатация и ничем не наказуемый обман и ограбление голодных людей порождают дух протesta и возмущения.

С течением времени и здесь понятие «народ» утратило свою идентичность с понятием «крестьянство». После названных произведений Франко такое представление о народе осознавалось уже как «ограничение сферы творчества», которому и противостояли призывы Михаила Коцюбинского к украинским писателям «обратить внимание... на другие слои общества, на интеллигенцию, фабричных рабочих, армию»²³. В произведениях Коцюбинского, Василя Стефаника, Ольги Кобылянской, Леся Мартовича и ряда других писателей эта программа нашла практическое претворение.

В словацкой литературе подобную роль сыграли совокупные усилия представителей «второго этапа» реализма (Ладислав Надаши-Еге, Тимрава и другие), в особенности — Тайовского, который изображал не только крестьянство — он показал все социальные слои словацкой нации, в том числе и рабочих, пусть еще не забывших своего крестьянского происхождения, но уже соприкоснувшихся с иными сторонами социальной действительности и увидевших ее другими глазами.

Расширение понятия «народ» вместе с тем было расширением границ и идеально-художественных задач реализма. Оно было тоже общим и типологическим для всех трех литератур. Общим было не только стремление к правдивому изображению народа, изображению его «без всяких прикрас», но и гуманистический пафос борьбы за подлинно человеческую жизнь для народа. «Вся голодная, темная и забитая Россия, оседлая и бродячая, отразилась в демократической литературе 60-х годов»²⁴. После тургеневских «Записок охотника», где крестьянин предстал перед читателем умным, одаренным, глубоко нравственным, все, что писали шестидесятники, звучало еретически: крестьянин становится объектом критики и передко изобличительной: была осмеяна его покорность, темнота, забитость, суеверие, невежество, все, в чем отразился «идиотизм деревенской жизни».

Литература 60-х годов могла позволить себе так говорить о на-

роде, не идеализируя, не приукрашивая его. Во-первых, все это было продиктовано горячим желанием сказать народу, что так не должно быть, что с этим нельзя мириться, что крестьянин, рабочий, мастеровой должны осознавать свое человеческое достоинство, свои права гражданина и человека. Во-вторых, осуждая и указывая на неприглядные стороны жизни этих людей, писатели-демократы четко давали понять, что виной тому не сами люди, не их врожденные качества, а среда, где они выросли, общество, которое довело их до такого ужасного положения, социальная несправедливость и неравенство, которые так исказили облик многих из представителей простого народа.

В-третьих, они видели и с гордостью отмечали, как богата народная среда людьми умными и талантливыми. Об уважении к народной мудрости свидетельствует их внимание к наблюдательности и поэтичности народного мышления, к народным пословицам и поговоркам. Изобличая власть имущих, жадных стяжателей, дармоедов, наживающихся на народной темноте и бесправии, они противопоставляли им трудолюбие, выносливость героев из простого народа.

Обострение социальных противоречий активизировало внимание литературы к социальному анализу, который в этот период стал формой ее участия в русском освободительном движении. «Так дальше жить нельзя». Эта мысль страстно звучит в творчестве писателей-шестидесятников, формируя одну из важнейших типологических черт их реализма.

В таком понимании реализма шестидесятников следует видеть, как я думаю, и объяснение «повторения» его типологических черт в украинском и словацком реализме. Здесь — и в одном, и в другом варианте — они стали возможны отнюдь не как подражание готовому образцу. И здесь они родились из потребностей общественной жизни, явились выражением участия литературы в освободительном движении. Авторитет литературного образца только помог им утвердиться на другой социальной почве. Вот почему хочется поддержать мнение, что изучение роли русского реализма в творческом формировании Ивана Франко имеет смысл только в том случае, когда «помогает раскрыть своеобразие художника, то есть когда параллельно с родством мы раскрываем отличие, специфику; параллельно с влиянием — границы этих влияний, и когда, отдавая должное роли русского реализма в формировании творческого метода Франко, мы не воспринимаем его творчество как результат только влияния русского реализма»²⁵.

Сказанное можно и должно распространить на всю украинскую прозу конца XIX—начала XX в., когда и Франко, и его последователи, «изображая жизнь галицкого народа во всех его слоях и проявлениях»²⁶, противопоставили идиллическим картинкам народной жизни требования критического реализма, ставя при этом в пример произведения русских демократов-шестидесятников.

Типологические общности не означают полного единобразия литературных явлений. В каждом национальном и конкретно-историческом варианте они своеобразны. Это можно объяснить и тем, что в украинской и словацкой литературе они определились на четверть столетия позже, чем в русской, и тем, что конкретно-исторические условия и национальная характеристика обстоятельств их формирования была другой.

Чтобы предложенная здесь точка зрения на развитие реализма в трех литературах не казалась умозрительной, присмотримся к общему и особенному в реализме русских шестидесятников, украинском реализме конца XIX—начала XX в. и второго этапа реализма в Словакии (главным образом в реализме Тайовского).

Авторы исследований о русских шестидесятниках единодушно отмечают, что гражданский пафос, стремление к постановке и анализу актуальных социальных проблем сформировали в русской прозе 60-х годов новые черты и манеру художественного повествования. Выдвижение конкретного факта на передний план в художественном творчестве, репительное предпочтение фактического материала вымыслу изменило структуру творческого процесса. У писателей-шестидесятников он начинался изучением, выражаясь современным языком, «конкретным социологическим исследованием» народной жизни. Они исходили бесчисленные версты по русской земле, странствовали и путешествовали по русским селам, деревням и городам, вели путевые записи и дневники, паблюдали и описывали все стороны народной жизни.

Из такого подхода к социальным проблемам и народной жизни и проистекали следующие структурные особенности литературного творчества шестидесятников: преобладание очерка над другими жанрами и частое обращение к публицистическому стилю, оказавшиеся наиболее продуктивными и для украинской, и для словацкой и для ряда других славянских литератур. Их прямым и опосредованным влиянием была, как уже отмечалось в украинском литературоведении, определена общность «эволюции жанра рассказа в славянских литературах»²⁷.

Новыми качествами, которыми этот жанр обогатился в творчестве Стефаника, Тайовского и других украинских, словацких, сербских, хорватских, словенских писателей, славянские литературы были в значительной мере обязаны образцу рассказа и особенно очерка русских шестидесятников.

Шестидесятники обратились к очерку, руководствуясь желанием немедленно, или как ныне говорим — оперативно представить ужасающие картины народных бедствий в доказательных и кричащих фактах, убедительных и неопровергимых показаниях и цифрах. Обращение к факту, всемерное его использование и многообразие обобщаемого фактического материала — автобиографического, экономического, этнографическая и географическая «привязка» материала — все это было в первую очередь связано с идейной направленностью и художественным методом. Возрос-

шее значение факта в художественной прозе шестидесятников стало «в своем роде фактором жанрообразующим»²⁸.

Стремясь подчеркнуть новое в пореформенной действительности и привлечь внимание к неотложным социальным проблемам, Слепцов, Левитов, Николай Успенский и обозначили жанровую природу своих произведений не только термином « очерк», но и «сцены», «картины», «типы», «письма» и т. п. Нередко в подзаголовок выносилось не столько жанровое определение, сколько обозначение среды, места, времени и даже характера изображения, чем подчеркивалась «безыскусственность произведения, как бы документа самой действительности»²⁹. Очерковость оттесняет на задний план всякую «беллетристику». С течением времени «беллетристика» стала осознаваться даже как некая помеха, лишняя декорация, отвлекающая от сути дела. Рассказы писателей-шестидесятников обычно лишены внешней занимательности, заботы о «романическом сюжете». И все это ради свободного, ничем не скованного анализа, глубоко тенденциозного, т. е. целенаправленного и освещенного открыто выраженной идеей, социального исследования. Все, к чему прикасалось перо писателя этой плеяды, приобретало социальную определенность. Социален конфликт в их произведениях, всегда основанный на противопоставлении труда и капитала, эксплуататора и эксплуатируемого. Социально конкретен бытовой фон, который они стремились представить во всех неприглядных деталях бедности, нищеты.

Установка на достоверность, стремление показать правду сочеталась в их творчестве с выражением авторского отношения к изображаемому, с авторским комментарием, который не только разъяснял, подтверждал приведенные факты, но и формировал определенную позицию по отношению к фактам, событиям, явлениям. «... Авторское отношение к изображаемому... у всех писателей-демократов становится во главу угла»³⁰. Таким образом, характерной чертой их прозы становится и публицистичность.

И публицистичность, и очерковость — обе эти структурные черты реализма русских шестидесятников — вскоре стали типологически общими и для украинской, а впоследствии и словацкой реалистической прозы.

Ивану Франко, как и русским шестидесятникам, было свойственно сознание необходимости «изучать всех участников жизни». А вместе с этим в его творчество вошел жанр очерка, который больше других способен был стать летописью современности, больше других жанров отвечал задаче воспроизведения правды кричащей, взывающей к действию, активному общественному протесту. Словом, в очерке и публицистике виделось наиболее прямое соответствие росту «публичности» и классового самосознания всех слоев общества, пробуждению пролетариата к классовой борьбе. Не случайно ранняя публицистика Ивана Франко, как и его первые обращения к очерку, были посвящены в сущности еще неизведенной для украинской литературы теме — жизни рабочего класса бориславских нефтяных промыслов.

В 1877 г. во львовском журнале «Друг» появились первые произведения из бориславского цикла Ивана Франко — «Нефтяник», «На работе», «Обращенный грешник». В заголовке они были названы «Картинки з життя підгірського народу». Вспоминая через 25 лет о том, как они были приняты читателями журнала, Франко обозначил их жанровую природу более точно. «Галицкая публика, — писал он, — вскипела гневом, когда в печати стали появляться мои первые бориславские очерки»³¹.

В нынешних изданиях их часто называют рассказами. Для этого есть некоторые основания. В каждом из них присутствует сюжет с индивидуальными судьбами героев, обычными для рассказа. И все же жанровая их доминанта — очерковая достоверность конкретного факта, выхваченного из самой жизни. На эту жанрообразующую доминанту указывал и сам Франко, характеризуя при этом не только свои произведения, но и типологические черты украинского реализма конца XIX—начала XX в.: «Социалистическая критика общественного строя подсказывала им (писателям. — О. Б.), где искать в действительности контрасти для произведений искусства, в свете этой теории приобретали более глубокое значение тысячи мелких фактов, которых сами писатели были свидетелями»³². Каждое из этих произведений было богато такими зарисовками быта и условий труда рабочих, такими наблюдениями и размышлениями автора, которые мог увидеть только писатель-социолог, исследующий жизнь в том же разрезе и с теми гуманистическими целями, которые были столь характерны и для русских шестидесятников.

В произведения Ивана Франко они вошли не стихийно. Они были художественным выражением эстетической программы, сложившейся под влиянием эстетического учения Чернышевского и творчества беллетристов-шестидесятников, писателей «школы Писарева» (так называл их сам Франко, упоминая при этом Решетникова, Н. Успенского и др.).

Украинские литературоведы уже отметили, что художественная манера Франко во многом близка творчеству Успенских, Решетникова, Левитова³³.

Общим типологическим признаком прозы Ивана Франко и русских шестидесятников является автобиографизм. С одной стороны, он — автобиографизм — выступает в качестве «поставщика» строго правдивого, документального материала для произведений. «Почти все они, — писал Франко о своих произведениях, — показывают подлинных людей, которых я когда-то знал, подлинные факты, которые я видел или о которых я слышал от очевидцев. В этом смысле все они — часть моей автобиографии»³⁴.

С другой стороны, автобиографизм — мощный стимул того гуманного чувства, которым пропитаны произведения писателя. Франко, почти повторяя то, что он писал о Глебе Успенском, Решетникове и Помяловском, признавался: «Почти все мои писания происходят от личных импульсов, скорее из чувства, нежели из вымысла, все они, особенно моя беллетристика, напоены,

так сказать, кровью моего сердца, моими личными впечатлениями и интересами, все они... частичка моей автобиографии»³⁵. Не правда ли, это почти то же, что он обнаружил и так близко принял в программе Глеба Успенского: давать не холодную копию жизни, а «углублять ее сердцем, пережить в себе всякое человеческое горе и пробудить в читателях то же самое сопереживание — вот его главная задача»³⁶.

Столь же типологически сходна у Франко с шестидесятниками и публицистичность. Вся его проза проникнута горячим темпераментом публициста. «„Публицист“ и „беллетрист“ в его творчестве часто идут рядом»³⁷.

Особая заслуга Франко состояла в том, что он прозорливо понял важность такого реализма для современности. И что еще очень существенно — не только для Украины. Его статья о Глебе Успенском заканчивалась словами о необходимости «познакомить европейскую публику с одним из самых оригинальных, самобытных и привлекательных представителей русской литературы»³⁸. Нет сомнения, что при этом имелись в виду ближайшие славянские соседи, а немецкий язык, на котором статья эта появилась в 1902 г. в венской газете «Die Zeit», делали ее доступной и для словацких читателей (немецкий был государственным языком Австро-Венгерской империи).

Нет сомнения, что интерес наиболее видных украинских писателей в конце прошлого века к творчеству Успенского и других русских шестидесятников сложился под непосредственным влиянием Франко. Василь Стефаник называет его первым среди тех, под чьим влиянием складывалось мировоззрение и читательские интересы не только его самого, но и других членов кружка в Коломыйской гимназии, где он учился. «Охотнее всего читали мы Франко, социалистическую литературу, украинскую и польскую из Женевы, Герцена, Чернышевского, вообще все, что было запрещено»³⁹, — вспоминает он.

Кружковцы-гимназисты четвёртого класса, продолжает В. Стефаник, купили в складчину «два огромных тома произведений Успенского на русском языке... Я два года с ним не расставался, и хотя трудно было понимать жargon его «Растеряевой улицы», я все перечитал и он имел на меня в гимназии самое большое влияние»⁴⁰. Это были те самые два тома, которые Франко рекомендовал (в рецензии, напечатанной в журнале «Народ») купить «каждому, кто понимает по-русски...»⁴¹.

Франко указал на желательность этого влияния и корректировал его своим творчеством, своей интерпретацией современности и задач литературы в свете социалистической критики общественного строя и народнической идеологии⁴².

Представляется вполне справедливым отнести, как это уже делают украинские литературоведы, и Мартовича, и Стефаника, и Коцюбинского, и еще ряд украинских писателей конца XIX—начала XX в. (О. Кобылянскую, М. Черемшину, О. Маковея, Т. Бордуляка) к «школе Франко». Каждый из них мог бы повто-

рить за Стефаником, что он был «безгранично счастлив, когда принимал, как ученик, указания и советы Франко...»⁴³. В этой школе сложилось единство взглядов на призвание писателя и роль литературы в жизни угнетенного народа, заметная общность тематики и принципов подхода к решению сложнейших проблем народной жизни.

Франко был первым, кто обратил внимание на тему «власти земли» как одну из главных и общих для европейского романа. В статье «Власть земли в современном романе» (1891) он проследил ее варианты в произведениях Э. Золя, Г. Успенского, Болеслава Пруса, назвав ее при этом «жгучей, затрагивающей всю глубину общественных и общечеловеческих интересов»⁴⁴.

Сопоставляя два художественных решения ее (в романе Золя «Земля» и цикле очерков Гл. Успенского «Власть земли») и критикуя обе за односторонность и ошибочность, Франко явно больше симпатизировал Успенскому, ставя его проникнутый гуманизмом анализ выше «строгой объективности» Золя, который рисует мир, каким его видит, но нигде не обнаруживает своего «я», тогда как «Успенский всюду и везде сам выступает на сцену, со своими мнениями, со своей тоской и тревогой»⁴⁵. Именно эта «искренность и откровенность... горячее сочувствие ко всем несчастным, угнетенным и притесняемым» и привлекли к Успенскому, отмечает Франко, «сердца молодежи»⁴⁶.

Словом, при всей своей критичности статья Франко пропагандировала и гуманизм Успенского, и его творческую манеру.

В украинской литературе все это имело очень важные последствия: укрепляя популярность Успенского и его русских соратников, статья Франко указывала украинским писателям не менее актуальную и «жгучую» тематику для украинского народа, чем для русского народа и русской литературы. Не без влияния Франко и Успенского она привлекла внимание к проблемам современности многих и притом наиболее крупных талантов: М. Коцюбинского, В. Стефаника, Ольги Кобылянской, Л. Мартовича, М. Черемшины...

И если в трактовке этой проблематики украинские писатели избежали той односторонности, которой страдала концепция Успенского, то прежде всего благодаря критике народнической идеологии Иваном Франко.

Особенно характерна и типична не только для украинского, но и для словацкого реализма той поры тема эмиграции разоряющегося крестьянства. Она проходит через поэзию, публицистику и художественную прозу Ивана Франко, Леся Мартовича, В. Стефаника, рассказы и очерки и статьи Ст. Ковалива. Войдя в творчество Тайовского на два десятилетия позже, чем в творчество Ивана Франко, но почти одновременно с тем, как она вошла в творчество украинских писателей его «школы», эта тема раскрылась и в словацкой реалистической литературе в основном в тех же социальных аспектах, что и в украинской. По достоинствам ее художественной разработки Тайовского можно поставить

вслед за Стефаником, особенно если иметь в виду полноту охвата и глубину социального критицизма. В анализе психологическом и связанных с ним средствах выразительности он (хотя и уступает Стефанику) довольно близок к тому направлению и развитию реализма, одним из ярких представителей которого был украинский новеллист И. Тайовский, как писал Ф. Вотруба, стремился, подобно Стефанику, «заглянуть в душу народа». Свои задачи в литературе и свой долг перед народом понимал, как и Стефаник, «в духе Ивана Франко»⁴⁷.

В рассказах «Начало конца», «Стремниной», «Двенадцать душ», «Скрываемся» эмиграция освещена всесторонне, от исходного (причины эмиграции, отъезд эмигрантов) до колечного (мытарства и лишения в Америке) момента.

Анализ не только внешних обстоятельств, но и психологии крестьянства достигает новых глубин и остроты социальных общений, которыми его рассказы, написанные после 1904 г., пре-восходят не только достижения его предшественников и современников, но и уровень его собственного творчества 1900—1904 гг. Рассказы «Начало конца», «Стремниной» и «Двенадцать душ» звучат обвинением в адрес социального строя, который держит словацкое крестьянство в темноте, отдает его в неограниченную власть нотара и банков, одинаково беспощадных в трудную для крестьянина минуту.

Но, может быть, самым значительным свидетельством новой глубины реализма Тайовского нужно считать то, что он увидел разворачивающее влияние американского доллара, американского варианта капиталистических отношений на словацкого эмигранта, на словацкое общество. В уже упомянутом рассказе «Двенадцать душ» такому влиянию подвергается Юро Вербяк, в котором бесследно исчез «мягкий, добрый, ровный словацкий характер», сменившись душевной холодностью, деловым расчетом. «Деньги для него стали превыше всего, — жалуется жена. — Ему бы только деньги считать, менять их... Покупать землю, имущество, и снова деньги, и снова заботы... и говорить уже ни о чем не мог, кроме богатства...».

В рассказе «Стремниной» высылаемые братом из Америки доллары иссушают источник человечности в Ондрее Мигаке, толкают его на финансовые спекуляции, которые ведут к трагическим последствиям не только для него самого, но и для брата и для старухи-матери. Тайовский делает вывод, что доллар «не одну душу завлек и погубил в море, на фабриках, на фермах, под землей...».

Характеризуя новаторство украинских реалистов молодой генерации, Франко видел его прежде всего в психологическом анализе, который не просто «поэтическая техника», а «порождение высокой культуры человеческой души», по-особенному сформировавшейся в современной действительности (начало XX в.).

Углубление психологизма и расширение его сферы стало важнейшей типологической тенденцией украинского литературного

едва ли не наилучшим образом свидетельствует словацкая литература и литература южнославянских народов, особенно боснийцев, хорватов и словенцев. Речь идет о словаках — Мартине Кукчине и Йозефе Грегоре Тайовском, сербах Иво Чипико и Петре Коичче, хорвате Антуане Густаве Матоше и словенце Иване Цанкаре»⁴⁹.

Присмотримся к упомянутой эволюции рассказа в сравнительно-типологическом аспекте и расширим наблюдения над психологизмом рассказов Тайовского. Но прежде присмотримся к некоторым из наиболее типичных и программных его произведений и попытаемся в целостной их характеристике открыть самое общее выражение их близости к творчеству названных украинских прозаиков. Ведь только наличие и выявление такой близости может оправдать поиски типологических сходств в отдельных структурных чертах и элементах. Изберем для этой цели четыре из лучших его рассказов — «Мацо Млеч», «Бабка Пуосткова», «Ради хлеба» и «Горький хлеб».

В рассказе «Мацо Млеч» талант Тайовского раскрылся, пожалуй, впервые с такой силой. Пластичностью портретных характеристик, выразительностью художественной детали, остротой социального и художественного видения автор этого рассказа стоит в одном ряду с выдающимися мастерами новеллистики. Здесь же особенно ярко выступила типологическая связь реализма Тайовского с реализмом шестидесятников. Рассказ написан в традициях тех «зарисовок с натуры», которые так характерны для Николая и Глеба Успенских, Левитова...

Декларируя принципы своей творческой программы и как бы обнажая творческие приемы, Тайовский заверяет читателей, что ничего не выдумывает, а делает так, чтобы «вы сами услышали из собственных уст» заглавного героя, «как он живет». Жизнь, правда о жизни, какой она есть, представлена в личных свидетельствах и с документальной точностью воспроизведенных подробностей: как живет Мацо Млеч, как работает, сколько получает, где спит, как питается, во что одевается, как выглядит, чем доволен.

Нарисовав этими средствами жизнь поистине ужасающую, низведшую батрака до уровня скотины, за которой он ходит, Тайовский в сущности теми же средствами изображает путь своего героя к тому состоянию, к тому уровню самосознания, на котором такая жизнь кажется не только терпимой, но даже хорошей. Мацо Млеч «работой, платой и всей своей жизнью доволен». «Отец Мацо был пастухом и Мацо до семнадцати лет помогал ему. Потом...» — Так начинается изложение биографии, завершающейся потрясающими картинами последних дней жизни и смерти героя, картинами,зывающими к гуманным чувствам читателя тем более сильно, чем меньше осознает сам Мацо Млеч бесчеловечность несправедливости.

Покорно, безропотно сносит Мацо все невзгоды жизни, все от своих хозяев. Когда он стал батраком, ему сначала платили

процесса, все более включающей украинскую литературу в общее русло европейского художественного развития, от которого не осталась в стороне и словацкая проза (и творчество Тайовского в особенности).

Не буду повторять сказанного о мастерстве психологического анализа в произведениях М. Коцюбинского, Василя Стефаника, Ольги Кобылянской. Отмечу их особую заслугу в украинской литературе, а одновременно и заслугу Тайовского в литературе словацкой, состоящую в том, что они распространили психологический анализ на крестьянскую душу, психологию крестьянина.

И в самом деле — крестьянская душа как поприще драм и трагедий отчаяния стала, в сущности, главным и единственным предметом внимания В. Стефаника. Войдя в нее как аналитик, он создал подлинные шедевры психологического реализма, все более склоняясь к воспроизведению вызревающего в крестьянской душе гнева и процесса перехода ее от отчаяния к протесту (рассказ «Поджигатель» и др.).

В творчестве М. Коцюбинского психологический анализ распространяется и на область коллективной психологии. В повести «Fata morgana» показано, как в ходе революционной борьбы изменилась психология крестьян, как, по словам самого Коцюбинского, пробуждалось «сознание силы раба, бессильного до тех пор»⁴⁸. При этом углублялся и психологический анализ личности.

Почетное место в ряду шедевров украинского психологического реализма занимают «Земля» Ольги Кобылянской и книга рассказов Марко Черемшины «Карбы», написанные о крестьянстве. А все отмеченные и многие другие произведения тех же писателей, и других представителей «школы Франко» позволяют сказать, что украинский психологический реализм, будучи генетически связанным с прозой русских шестидесятников, составляет в мировой литературе оригинальную, новаторскую и в высшей степени значительную главу летописи народной, крестьянской жизни.

Словацкий реализм «второго этапа» входит в эту главу преимущественно творчеством Тайовского. Не ограничившись крестьянской тематикой, Тайовский, однако, уделял ей большее внимание, чем другие представители этого течения, а в художественном исследовании проблем народной жизни шел тем же путем, что и украинские реалисты школы Ивана Франко. Естественно при этом, что и в выразительно-изобразительных средствах и жанровой структуре произведений Тайовского типологическая близость с писателями названной школы выступает со всей очевидностью. Кстати, украинские литературоведы совсем недавно сказали о том, «что эволюция рассказа в славянских литературах от описательно-дидактического к напряженно-психологическому проходила аналогичные стадии и что именно на магистральных линиях этого развития следует искать точки соприкосновения с поэтической практикой Василя Стефаника,

немного, но деньги забирала мать. А «когда умерли родители и старая хозяйка, он за пятый год работы не получил ничего. а на шестой с ним не стали даже договариваться. Но Мацо никуда не ушел» (с. 333). Так безропотно сносил он все. Даже уже состарившийся, больной и слабый, когда «ему становилось трудно дышать, болела нога», оц «никому не жаловался». Не вызывали его протesta и насмешки, издевки над ним, «всем хотелось лишь посмеяться над Мацо». Он «не отвечал ни слова».

Словом, у него не было того чувства, с которым даже гоголевский Акакий Акакиевич говорил своим насмешникам: «Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?» Множе объяснялось неразвитостью натуры. Не случайно писатель однажды, как бы мимоходом, роняет: «Словно его из пия вытесали».

Но было бы несправедливо думать, что Тайовский не видит в своем герое ничего подлично человеческого. Нет, он явно не согласен с теми, кто готов был бы все поведение Мацо объяснить тем, что «он от роду был глуповат». Весь рассказ построен, в сущности, как антитеза этому мнению. Писатель не стремится при этом перечислить побольше признаков положительных. Пожалуй, наоборот, в рассказе настойчиво подчеркивается неряшлисть, внешняя непривлекательность Мацо. Временами автор впадает даже в некоторый «натурализм», рассказывая, как Мацо руки «вытикал о штаны или тряпку и разувался, только когда лапти жали или нужно было пришить к ним подошву», как его «руки потрескались от грязи и павоза».

Но при всем этом в сознании Мацо крепко утвердилась «жизненная философия», освещая весь его образ совсем по-иному. Смыслом всей его жизни было: «работать как следует (для себя или другого — безразлично) — честно умереть».

Искренность этой «философии» не оставляет никаких сомнений: в рассказе она выражена не декларацией для других, для людей. Нет, это убеждение героя, выраженное внутренним монологом, которым больной Мацо как бы готовит себя для разговора с хозяином, осознавая, что этот разговор будет, пожалуй, последним перед его смертью: «Он меня кормит, одевает, в день всех святых новые лапти, баранью шапку купил... а я ничего не делаю. Как же я отработаю за все это, если мне не полегчает... Не сказать ему? Но это было бы... Неведомо, как тогда и умирать? Как лечь в ту землю? Да я там и не сгнию, пожалуй...».

Мы остановились на рассказе «Мацо Млеч» и его главном герое так долго потому, что он глубоко знаменателен для развития реализма Тайовского в двух отношениях: в этом рассказе определился нравственный лейтмотив самосознания центрального героя его творчества — героя из народной среды; здесь же Тайовский впервые использовал внутренний монолог для раскрытия нравственного уровня таких героев. Можно думать, что отмеченные элементы сгущения непривлекательных черт и деталей внешности и образа жизни героя сознательно использованы для того,

чтобы как можно более контрастно выглядели немногие, но подлинно человеческие черты нравственного мира.

И отмеченный нравственный лейтмотив, и обращение к внутреннему монологу стали постоянными в творчестве Тайовского. А их «повторяемость», устойчивость в творчестве писателя подтверждает схождения его реализма с реализмом русских писателей-демократов, шестидесятников.

В рассказе «Бабка Пуосткова» честность и чувство собственного достоинства героини показаны теми же средствами, что и в предыдущем рассказе: «Не умру, пока не заплачу», — думает она о своем долге по банковскому векселю. Ей уже советовали: «Выбросьте вы этот вексель! Что с Вас взять?» «Нет, дети мои, это не годится, на старости лет совесть потерять! Я так не могу», — отвечала она.

Автор называет Пуосткову «необыкновенной женщиной». Его сочувственное отношение к ней отличается от аналогичной позиции в рассказе «Мацо Млеч» только тем, что уже не маскируется иронией. Нет ни капли иронии и в описании страшной бедности Пуостковой, ее нищенской одежды, бросающихся в глаза больших старых сапог, «не на ее ноги скроенных».

При всей бедности своей она делится последним куском с другими, еще более бедными. Соседка уже в третий раз взяла у нее хлеб в долг («упросила меня, сказала, что ее внучата-сироты заплатят мне, когда найдутся пасти гусей. Как им не дать...»). Она остается труженицей до конца дней своих и до конца хочет оставаться честной, жить не в тягость людям и умереть достойно: на погребение заработать, чтобы не хоронили, как нищенку.

Открыто и прямо высказав свое восхищение этой «необыкновенной женщиной», Тайовский тут же (и это снова типологическая черта, сближающая его реализм с реализмом русских писателей шестидесятников) стремится обосновать свой интерес к таким натурам, сформулировать программные требования реализма применительно к словацкой литературе своего времени. «Словаки, — выступает он от имени рассказчика, — умеют много рассказывать о господах, графах, принцах; знают всю родословную цесарей, но вокруг себя мало кого замечают, будь ты хоть человеком исключительной жизни и нравственности». Вот они — герои нашей литературы, они рядом с нами, среди нас, как бы говорит автор. Пуосткова — одна из них. Писателя восхищает ее беспредельная честность и самоотверженная доброта. «Я заинтересовался жизнью этой необыкновенной женщины...», — замечает он, подобно Г. Успенскому перемежая рассказ публицистическими рассуждениями программного характера.

В духе тех же традиций, непосредственно или через украинскую литературу вошедших в опыт других славянских литератур, Тайовский обращается к публицистическим средствам письма в характеристиках социальной действительности, экономических отношений, формирующих обстоятельства и конфликты, в которых раскрываются характеры.

Так, в связи с тем, что Пуосткова нанялась работать на свекловичных плантациях, Тайовский, совсем как это делал Глеб Успенский и писатели его школы, прибегает к комментариям, будто выхваченным из газетной публицистики: «Лет двадцать тому назад косарь получал пятьдесят-шестьдесят крейцеров, а вязальщица спонов шестнадцать-двацать ежедневно; словом, за работу платили мало. Теперь положение изменилось хотя бы частично к лучшему».

Но у Тайовского, в отличие от Глеба Успенского, такие комментарии очень лаконичны. В его повествовании они не занимают того места, которое позволило Ивану Франко сказать, хотя и одобрительно, о «бесконечных комментариях» к событиям из русской жизни в произведениях Успенского.

Значительно больше общего у этих художников в другом; о Тайовском вполне можно сказать то, что сказал Франко об Успенском: «он был рудокопом, который в залежах грязи, нищеты, деморализации и деспотизма докапывается до совести, ищет человека и человечность» (с. 431).

Это главное в обоих рассказах Тайовского («Мацо Млеч» и «Бабка Пуосткова») — поиски человека и человечности. На этот раз он видит их в честности и неустанным трудолюбии, а в образе героини второго рассказа еще и в неиссякаемой доброте, бескорыстии, любви к людям, выражющейся в постоянной заботе о внучатах, невестке, сыне, соседских детях-сиротах. Рассказ «На хлеб» предоставляет возможность пополнить эти наблюдения и подтвердить наши выводы. Особенно близок он к рассказу «Бабка Пуосткова», написанному в том же 1904 г. Да и ситуация в сущности та же: бедность, нищета заставляют героя обратиться за помощью в банк, жена и дети голодают. Конопляная фабрика, где он работал, чуть не задушила его, он почти ослеп, полгода не мог работать, но и опять пойдет туда же — другой работы нет.

Однотипна и структура обоих рассказов. Иной только нравственный акцент и позиция рассказчика, совпадающего с авторским «я»: на этот раз главное в рассказе — горькая ирония над, в сущности, ничтожно-мелкой благотворительностью директора и членов правления народного банка. «И пока он не выплатит долг, — заканчивает рассказчик, — они будут думать, что совершили поступок, свидетельствующий о любви к народу».

В рассказе «Мацо Млеч» Тайовский хотел, чтобы читатели «сами услышали из его (Мацо. — О. Б.) собственных уст», что он думает и как живет. Вот почему, кроме доминирующего здесь повествования от рассказчика, мы неоднократно встречаем его диалог с Мацо, слышится и внутренний монолог заглавного героя (отрывки из него я привела выше), а иногда и голоса других персонажей. В рассказе «Бабка Пуосткова» снова на первом плане — рассказчик, но он не стремится захватить все повествование в свои руки. Кроме диалога рассказчика с героиней, звучат голоса сына, невестки, внуков старухи, квартирохозяина, у которого она снимает свое убогое жилье.

Я только мимоходом упомянула полифонию «голосов». В рассказах Тайовского она знаменательна: во-первых, как попытка обогатить повествовательные средства и приемы словацкой прозы, а во-вторых, как свидетельство типологически общего для Тайовского и для словацкого реализма «второй волны» стремления к достоверности, фактичности, «документальности», которыми словацкая проза, и в частности рассказы Тайовского, близки к реализму русских шестидесятников и прозе украинских писателей конца XIX—начала XX в.

Так же написан рассказ «На хлеб». А в рассказе «Горький хлеб» субъективированные формы заметно уступают место объективным формам повествования. Здесь нет ни рассказчика, ни авторского комментария. Но субъективно-лирическое начало и здесь не уходит из повествовательной манеры: оно сказывается теперь в элементах несобственно-прямой речи и в тесно связанном с нею внутреннем монологе. Автор как бы пропускает события через сердце вдовы Туяновой — матери трех сирот. Лишения, выпавшие на их долю, производят болью ее сердце, которая то изливается внутренними монологами, то откликается эхом в несобственно-прямой речи.

Конечно, внутренний монолог еще не передает здесь сложностей диалектики человеческой души. Но он уже выполняет функцию самораскрытия личности. А обращение к нему приближало Тайовского к важнейшим художественным завоеваниям русского и украинского реализма не только 60-х годов, но и последующих десятилетий.

На этом же пути складывалась еще одна новаторская для словацкой литературы черта реализма Тайовского — социальная детерминированность психологических характеристик. Психологические проявления личности выступают обычно в конкретной обусловленности социальными обстоятельствами. Тайовский мог бы сказать о себе, как сказал Стефаник: «Я не упускал из виду две силы, которые формируют каждого человека: первое — самого человека, как характер и тип, второе — внешнее влияние так называемых обстоятельств»⁵⁰.

Тайовский разделял со Стефаником и другими прозаиками славянских народов «настойчивые поиски новых, психологических, выразительных и экономных форм, преодолевая описательность и бытовой натурализм старого рассказа, как можно строже придерживаясь при этом факта, жизненной основы, реального события»⁵¹.

Фактичность, документальность, будучи общей типологической чертой украинских реалистов и русских шестидесятников, тем не менее занимала в их творческом методе разное положение. Очерк шестидесятников изобиловал фактами совершенно конкретными. Часто это были цифры, статистические данные экономического состояния того или иного района России.

В украинской прозе документальный материал уже не выступает в таком чистом виде. Творчество Стефаника, Кобылянской,

Мартовича документально по сути, по своему внутреннему смыслу, по стилевую доминанту образуют средства художественные, образно «переплавляющие» документальность.

«Жизненная основа», «реальное событие» были и для Тайовского опорой художественного творчества. Нередко он сам подчеркивал это подзаголовками своих рассказов: «Событие», «Действительное событие», «Из учительской жизни», «Картички из жизни», «Две картинки из жизни».

Стремление не отойти от факта, оставаясь скрупулезно достоверным и конкретным иногда ослабляло художественную сторону его произведений, переводило некоторые его рассказы в «ранг» очерка. Однако в лучших рассказах, там, где талант Тайовского проявлялся в полную меру, словацкий писатель ближе к произведениям украинского реализма, их художественной природе.

Тайовский рассказывает о своих героях обычно не сам, он перепоручает это тому, кто видел, присутствовал, был участником изображенных событий. В рассказах «Бабка Пуосткова», «Горький хлеб» — это банковский служащий, участвующий в переговорах с клиентами, в рассказе «Работная книжка» — это человек, который живет в одном селе с художницей-маляром; такой же заключенный, как и тот, о ком написан рассказ «Довольный», выступает здесь в роли рассказчика-очевидца. В других произведениях это собиратель народных песен («Из Чадце в город»), участник комиссии по организации новой школы в селе («За триста»). О страшной участии Аполены мы узнаем от подростка, живущего в услужении у того же хозяина.

Рассказ свидетеля-очевидца — прием, несомненно, работающий на достижение полной достоверности. Но часто Тайовский передает слово самому герою, как, например, в рассказах «Мацо-Млеч» или «До конца», «Прячемся», «Горький хлеб» и др. Именно в таких рассказах появляется внутренний монолог. Правда, обращение к внутреннему монологу еще не стало в творчестве Тайовского постоянным и преимущественным средством раскрытия психологии героя. Но будучи все же довольно частым, оно заметно обогащало его реализм.

В этом отношении роль прозы Тайовского в словацкой литературе примерно та же, какую сыграла новеллистика В. Стефаника в украинской. Однако при всем сходстве нельзя все же не сказать, что Стефаник в художественной переработке фактов шел дальше Тайовского. Не потому ли, что Тайовский, как и русские шестидесятники (особенно Г. Успенский) нередко склонен был считать фактическость синонимом правды и в искусстве. Не потому ли он неоднократно обращался к жанру очерка, тогда как Стефаник очерков не писал?

Значительную роль в формировании этого различия сыграла, конечно, и природа художественного дарования В. Стефаника. Ни одно событие, факт, «документ» не оставался без «переплавки» в горниле его художественного восприятия. Попытка написать собственно очерк так, как его в то время писали, про-

тиворечила бы самой природе его художественного видения мира.

Но в творчестве других украинских современников Тайовского очерк вошел уверенно. Можно сказать, что именно в это время — на рубеже двух веков — очерк утвердился как жанр в украинской прозе. После Ивана Франко очерки писали М. Коцюбинский, О. Маковей, А. Крушельницкий, А. Тесленко и другие.

И все же для развития реализма украинской прозы большое значение имели не сами очерки (да и в творчестве каждого из названных писателей они занимали не столь большое место, и к числу лучших произведений вряд ли могут быть отнесены), а очерковость в повеллистике.

Очерковость, тяготение к достоверным фактам тесно связаны в творчестве Тайовского, как и в творчестве типологически близких ему русских и украинских писателей, с публицистическим пафосом, публицистической «тенденциозностью».

Исторически сложившиеся обстоятельства требовали от каждого интеллигента быть не только писателем, поэтом, художником, но прежде всего патриотом и защитником интересов своего угнетенного народа, поборником его попранных прав. Тайовский был именно таким патриотом и защитником своего народа. Он хорошо понимал свои задачи будителя народного самосознания. Все его творчество служило этим целям. Последними можно объяснить и его обращение к публицистическим жанрам, и те вкрапления публицистики в текст рассказов, которые должны были сразу делать их явлениями развивающейся словацкой «публичности», общественной борьбы.

Но такими «вкраплениями» публицистический темперамент Тайовского не мог ограничиться. Рассказ «Бездельник» насквозь публицичен. Поведанная в нем история семьи — это обличение отступничества от традиций свободолюбия словацкого народа. Главный герой рассказа подвергается гневному и прямому осуждению со стороны автора как человек совершенно бесполезный для общества, для всех окружающих его: «Он никогда и не жил по-настоящему, никому не было от него пользы». В осуждении слышен пафос гражданственности, тревога о судьбе своего народа, призыв к интеллигенции быть вместе с народом.

Гнев и возмущение против тех, кто глушил народный талант или наживался на нем, находит прямое выражение в авторском голосе рассказа «Работная книжечка». Примером мастерства писателя-публициста, умения Тайовского быть одновременно и защитником, и нелицеприятным критиком своего народа, стал рассказ «За триста», где иронически поведана история безуспешной борьбы за то, чтобы в словацком селе и школа была словацкой. Публицистикой насыщен рассказ о гибели и разорении семьи, попавшей в руки ростовщика, — «Ростовщик». Все село не делает ни малейшей попытки помочь несчастным, покорно наблюдая, что будет дальше. Писатель с возмущением восклицает: «Что же все молчали! Ведь знали и видели, что делается!

Да, видели и знали. Но ведь наш народ еще как дитя — не понимает или не хочет, чтобы ему помогли. Так, например, расскажу вам еще...». И автор приводит еще один пример забитости простого народа. Не связанный с основным сюжетом рассказа и звучащий как публицистическая вставка, он подчеркивает и усиливает публицистическую направленность произведения.

Очерковость и публицистичность как типологически общие черты в реализме Тайовского и западноукраинских беллетристов школы Ивана Франко отразились наиболее наглядно в общей для всех них теме парламентских выборов и критике парламентаризма. Едва ли можно назвать другую тему, столь прямо связанную с конкретными обстоятельствами пробуждения народа к общественной жизни и политической борьбе в Словакии и на Галицко-Буковинских землях. Пробуждение и борьба были и там и там очень сходными, почти одинаковыми, потому что совершались, происходили в условиях общего для словаков и украинцев социального угнетения в Австро-Венгрии.

Конституционная монархия, парламентская система с видимостью самоуправления подвассальных провинций — все это рождало иллюзию участия народных масс или, по крайней мере, представляющей их интересы демократической интеллигенции в управлении страной. От этих иллюзий не был свободен даже Иван Франко. Трижды участвовал он в выборах (1895, 1897 и 1898 гг.) в качестве кандидата от галицкого крестьянства. Одни из этих выборов, зловеще известные под названием бадениевских (по имени галицкого наместника графа Бадени) сопровождались кровавыми расправами над крестьянами, поверившими в возможность парламентской демократии. Сам Франко вскоре после этих выборов писал в венской газете: «Печатные воззвания, в которых рекомендовали мою кандидатуру, жандармы в деревнях отбирали, хотя воззвания эти прошли правительенную цензуру. В то же время агитаторы пана Цижковского пользовались полной свободой деятельности и могли совсем явно вести торг голосами. А когда в их присутствии кто-нибудь заговаривал о моей кандидатуре, они спрашивали с насмешкой: «А сколько тот пан дает за голос?»⁵².

Очевидна прямая связь «выборной» тематики в художественной прозе Леся Мартовича, Наталии Кобринской и других западноукраинских беллетристов с горькой исповедью и обличениями Франко-публициста. Продажных избирателей Лесь Мартович сатирически типизировал и заклеймил позором в том же 1895 г. в рассказе «Иван Рыло». Тот же аспект выборной темы освещен в очерке Тайовского «По девятнадцати», где рассказано о том, как на подкуп двадцати выборщиков было истрачено триста восемьдесят золотых и, таким образом, каждый продал себя за девятнадцать золотых.

В рассказе Л. Мартовича «Квитанция на пятерку» показан темный-претемный украинский крестьянин, который жалеет, что ему не удалось продать свой голос. (А деньги были так нужны на

покупку поросенка!). В сущности, та же темнота словацкого крестьянина-избирателя показана в рассказе Тайовского «Старый». Лесь Мартович показал и пробуждение классового (крестьянского) и национального (украинского) самосознания в западноукраинской деревне. В его рассказе «Хитрый Панько» выведен крестьянин, с опасностью для жизни, а тем более для здоровья пронесший свою избирательную карточку через жандармские заставы и принявший побои от агентов навязываемого властями кандидата. Рассказ Тайовского «Нарушил слово» перекликается с этим произведением и некоторыми моментами событий, и авторским к ним отношением, а также сходством созданного в нем крестьянского характера.

Еще заметнее эта общность в рассказе Мартовича «Смертельное дело» и рассказах Тайовского «Враг», «Бойко» и «Нарушил слово», где речь идет о самой логике пробуждения крестьян к общественной активности, о преодолении забитости, инертности, ограниченности и других черт, порожденных «идиотизмом деревенской жизни».

Однако в авторской позиции Тайовского и его украинских современников можно отметить не только сходство, но и различие. Самое существенное из них в степени критического отношения к парламентаризму. Тайовский тоже разоблачил мошенничество и злоупотребления властей и близких им партий на выборах. Но он все же не мог подняться до критики всей системы парламентаризма, в отличие от Ивана Франко (автора сатирических сказок) и других западноукраинских писателей своей школы.

В «сказке» Франко «Звериный бюджет» конституция в зверином царстве уравнивает всех: в том смысле, что «перед царем все были равны» — «каждый пожирал только того, кого мог поймать, задушить, ободрать и пожрать». В зверином совете депутаты послушно голосуют так, как угодно царю: «Царь на то и царь, чтобы звериный совет утверждал все, что ему надо и чего он пожелает». А крестьянину, как сказано об этом в «сказке» «Свинская конституция», «милостиво представлена только одна свобода... умереть с голоду».

Франко мыслил и писал свои сатирические сказки с той смелостью, которая роднила его с Щедрином. Живые отголоски этой отваги и художественной силы слышны и в произведениях писателей его школы — Осипа Маковея, его сатирическую «Сказку о недовольном русине» следует назвать в первую очередь.

В произведениях Тайовского и энтузиасты-агитаторы, и сам автор переживает огорчения и разочарования только вследствие неудач на выборах или низкого уровня гражданской сознательности в крестьянских низах (очерки «До самой смерти», «Выборные воспоминания об Андрее Галаше»). Парламент и его отношение к нуждам народным — этого не коснулось перо Тайовского. Поэтому он реже, чем Франко и Маковей, пользуется средствами сатиры, а его обращения к ней не достигают той остроты, которой отмечены «сказки» Франко и Маковея. Не потому ли Тайов-

скому не потребовались условность и аллегория, которые и у Щедрина, и у его украинских последователей появлялись тогда, когда сатира становилась подлинно политической, революционной?

И все же в «выборном» цикле очерков и рассказов Тайовского гражданственность авторской позиции несомненна, критика направлена против властей, пусть местных, но всеми нитями связанных с более высокими сферами государственного аппарата, а реализм очерков и рассказов одухотворен пафосом участия литературы в общественной жизни и борьбе. Реализм «выборного» цикла типологически близок реализму названных украинских писателей.

«Предисловие» к очеркам Тайовский начинает прямым признанием, что написаны они для газеты, что это, как сказано не без излишнего самоуничижения, «бледные фотографии» выборных и что цель, которую преследует и автор, и его «заказчик», — оказать этими силуэтами прошлого какое-то влияние на нынешних избирателей. К сознательности словаков обращен весь их пафос.

Один за другим проходят образы избирателей-словаков, и особенно «опомнившихся»: таков Штипаль (в рассказе «Нарушил слово»), «опомнившийся» перед выборами, осознавший себя словаком и проголосовавший за «словенщину» против панской «мадьярской» партии, хотя и дал слово голосовать за последнюю. Таков и Бойко (в одноименном рассказе), прикинувшись в день выборов больным. За «мадьяр» голосовать стыдно, за своих страшно: это значило бы идти «против панов, против власти». Жене, которая стыдит его за трусость, более сознательным соседям и агитаторам удается поднять его с постели и доставить на выборы...

В рассказе «Старый» жена и дочь старого Горака настойчиво учат его, как голосовать за своих. Правда, из этого так ничего путного и не вышло: темного и нерасторопного Горака не трудно было «мадьяронам» сбить с толку. Заканчивая рассказ, автор с облегчением отмечает: «чем дальше, тем меньше будет таких избирателей». А пока они есть, «надо их уметь направлять и тогда они могут быть полезны и себе и своему народу...».

Некоторые из произведений этого цикла написаны без претензий на художественность. Таковы, например, «Выборные воспоминания об Андрее Галаше». Два эпизода, составляющие эти рассказы, — две газетные зарисовки с натуры, отчет о том, как автор воспоминаций — сам Тайовский — вместе с Андреем Галашом вел выборную агитацию в деревне Крпеляны.

Но подавляющее большинство этих произведений вполне соответствует той оценке, которую в свое время дал им Франтишек Вотруба: «...в этих коротких зарисовках на три-четыре страницы и короче — нет ни следа шаблонности. Достойны удивления характеристики персонажей. Одна-две фразы, короткая заметка, придаточное предложение — и вот перед вашими глазами живой, законченный тип. Артистическая экономность,держанность в выражении делает „Выборные мотивы“ подлинными образцами малых форм народной литературы».

Заслуженное восхищение критики вызвал «Агитатор» — о злоключениях изнеженного интеллигента, который во время выборов тоже вызвался «попробовать» в деревне. «Острый, прямотаки классический образ, брызжущий иронией, тонкий и язвительный»⁵³.

Тайовскому удалось создать типический образ мещанина, разнеженного в домашних пуховиках. С беспощадной прямотой зафиксированы ограниченность служаки-чиновника Тонко Черны, не прочитавшего за свою жизнь ни одной книги, а газеты выписывавшего только для приличия, забавляющегося в компании таких же, как он сам, каждый вечер картами и пустяшной болтовней, не забывающего каждый день побаловаться и «мартинским пивцом», и обязательно поспать после обеда. Заботливая жена так откормила его, что тридцатилетний панок всем бросался в глаза своим выхоленным видом: «круглый, ручки, как пампушки, выбритое лицо, тоже круглое и полное, залитое жирком, другие части тела тоже наполнены отборным мягким жирком».

Деревня, куда он отправляется вместе с другими агитаторами, находится совсем неподалеку от городской окраины, однако же собирается он туда, как в Сибирь: «Одет он в зимнее пальто, руки в перчатках, шея завязана шарфом, весь в поту. Служанка несла за ним корзину съестного и узел чего-то мягкого.

Все это, как и долгое прощание с женой, бесчисленные поцелуи и объятия, комментируется ироническими замечаниями автора-очевидца.

Еще больше иронии в рассказе о «подвигах» героя в деревне, где он после жареной утки и захваченного из дома вина так крепко заснул в перинах, что проспал отъезд крестьян и агитаторов на выборы. Пешком, обливаясь потом в своей шубе, прибежал он из деревни в город к избирательному пункту, когда все уже было кончено. «Этот бег, — иронизирует под конец очерка Тайовский, — был его самой большой агитаторской и словацкой заслугой в те выборы».

Открыто публицистическое по содержанию и направленности, это произведение отмечено достоинствами высокого художественного мастерства. Художественный язык, вся его сатирико-юмористическая «драматургия», завершенность и типичность созданного характера позволяют считать его лучшим произведением всего «выборного» цикла, но отнюдь не исключительным явлением в нем. В разной мере этими достоинствами отмечены рассказы «Бойко», «Старый», «Гневник» и др. Реализм Тайовского в этих произведениях достигает той силы, а авторская позиция той степени гражданственности, которая позволяет рассматривать их в ряду с крупными достижениями украинского реализма начала XX в. и уверенно говорить о типологической близости с украинскими реалистами школы Ивана Франко.

Анализ творчества Й. Г. Тайовского конца 90-х — начала 900-х годов в контексте типологически близких ему явлений

реализма в русской и украинской литературах позволяет установить, что словацкий реализм на втором его этапе развивался в русле главнейших тенденций развития реализма, сложившихся в восточнославянских литературах — в русской литературе второй половины XIX в. и в украинской литературе последней четверти прошлого столетия.

Рассмотрение трех славянских литератур: словацкой, украинской и русской в их комплексе — позволяет полнее и шире выявить типологическую общность в развитии реализма в этих литературах, и в частности преломление этой общности в развитии реализма И. Г. Тайовского. Роль русской литературы приобретает общеславянское значение.

Выразительные схождения в словацком литературном развитии 90—900-х годов с более ранним русским были отнюдь не единичными и не случайными; их закономерность подтверждается предварявшими их явлениями развития украинской литературы в Галиции и Буковине. Причем в обоих вариантах (как в словацком, так и в украинском) типологические схождения явились результатом не только литературного воздействия.

Само освоение русской литературы стало возможным потому, что к его необходимости и восприятию украинская, а позже словацкая литература были подведены, подготовлены внутренними закономерностями своего развития, логикой раскрывавшихся в этом развитии тенденций. Можно сказать, назрела историческая необходимость в этом, именно в таком освоении. То, что оно было не одновременным в двух литературах, только подтверждает его зависимость от упомянутых внутренних закономерностей и логики развития тенденций, складывавшихся в двух национальных литературах в тесной связи со всем развитием общественной жизни и культуры украинского и словацкого народов.

Реализм русских шестидесятников вошел в эстетическое сознание словацких писателей не столько непосредственно, сколько в интерпретации Ивана Франко-критика, а типологическая близость словацкого реализма второго этапа и в особенности Тайовского к реализму русских шестидесятников формировалась не без влияния критических статей Франко и украинской прозы, явившейся как бы передатчицей художественного опыта русской литературы соседним славянским литературам.

В украинском варианте типологические общности с русской литературой являлись нередко результатом мощного и непосредственного воздействия ее на литературу украинскую.

В словацком варианте (в частности, применительно к реализму Йозефа Грекора Тайовского) таких прямых связей не было. Украинская литература явилась тем связующим звеном, которое определило возможности «цепной реакции», шедшей от русской к словацкой литературе, к творчеству Тайовского в особенности.

На этой почве — общности социальных условий жизни угнетенных народов Австро-Венгрии, единства задач национально-освободительной борьбы, развития классовых антагонизмов и

классовой борьбы, всего развития общественной мысли и художественной литературы — в типологическом портрете реализма Тайовского сложились следующие черты.

1. Выведение тематики за пределы традиционной крестьянской темы.

2. Социальное обоснование художественного решения традиционной и новой проблематики. Это выразилось наиболее заметно в таких темах, как: пауперизация крестьянства, эмиграция его за океан, власть собственности и «власть земли», тема выборов и критики парламентаризма.

3. Повышение роли психологической характеристики, ее углубление и вызванное этим обогащение средств ее художественной реализации. Примечательно, что психологический анализ распространяется на народ, на простой люд.

4. Социальный подход к явлениям действительности, отразившийся в жанрово-изобразительной сфере: очерковость, фактичность, документальность рассказов Тайовского.

5. Публицистичность, неразрывно связанная с социальным подходом в отборе фактов и событий, в средствах выражения авторской позиции.

Каждая из этих черт, будучи типологически близкой реализму шестидесятиков и украинских прозаиков «школы Ивана Франко», приобрела в словацкой литературе, в творчестве Тайовского свое, оригинальное и национальное, своеобразное выражение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм в сучасних літературakh. — Літературно-наукова вістник. Т. I. Львів, 1899, с. 60.

² J. G. Tajovský v kritike a spomienkach. Br., 1965, s. 863.

³ Храпченко М. Б. О направлениях литературоведческих исследований. — Вопросы литературы, 1973, № 1, с. 7—8.

⁴ Соловьев А. П. Типологические схождения чешской и русской прозы середины XIX века. — В сб.: Изучение славянских литератур. М.: Наука, 1973, с. 433.

⁵ Ждановский Н. П. Особенности реализма писателей-демократов 60-х гг. XIX в. — В сб.: Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969, с. 307.

⁶ Горький М. Заметки на учебник литературы Абрамовича. — Правда. 1936. 8 августа.

⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1950, т. VII, с. 866.

⁸ Горький М. История русской литературы. М.: Худож. лит., 1938. с. 220.

⁹ Франко І. Твори: В двадцяти т. 1955. Т. XVI, с. 11.

¹⁰ Бернштейн И. Судьбы прозаических жанров в русской и чешской литературе на рубеже веков. — В сб.: Чехословакско-русские литературные отношения в типологическом освещении. М.: Наука, 1971, с. 103.

¹¹ Янківський Ю. Животворні зв'язки. Київ, 1968, стор. 45—46, 49.

¹² См. статьи Франко И.: «Литература, ее назначение и важнейшие черты», «Формальный и реальный национализм», «Власть земли в современном романе», «Глеб Успенский» и др.

¹³ Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками / Упорядкували М. Мольнар та М. Мундяк. Брю: Словацьке видавництво художньої літератури, 1957. с. 336.

- ¹⁴ См. его статью «Национальная бес tactность». — Н. Г. Чернышевский. Полное собр. соч., т. VII.
- ¹⁵ Статьи Ив. Франко печатались в краковском журнале «Myśl», венской газете «Die Zeit», пражском журнале «Slovanský přehled».
- ¹⁶ Журнал «Друг», Львів, 1876, с. 304.
- ¹⁷ Кусы И. Связь словацкой реалистической литературы со славянскими литературами. — В кн.: Материалы IV Международного съезда славистов. М., 1962.
- ¹⁸ Casopis českého studentstva, Praha, 1891, 5.VI, N 11.
- ¹⁹ Ibid., № 10.
- ²⁰ Slovensky týzdenník, 1903, 1904, 1905, 1906.
- ²¹ Ibid., 1901, 1902, 1903, 1904.
- ²² Votruba F. Ukrajinsko-ruska vydavnycya spilha. — Vybrane spisy. Br., 1954, Sv. I, s. 56.
- ²³ Франко И. Твори: В двадцяти т. Т. IV, с. 186—187.
- ²⁴ История русской литературы: в 10-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1956, т. IV, ч. 1, с. 310.
- ²⁵ Янківський Ю. Животворні зв'язки. Іван Франко і російська реалістична проза. Київ; 1958, с. 24—26.
- ²⁶ Франко И. Твори: В двадцяти т. Т. I, с. 24.
- ²⁷ Вервес Г. Василь Стефаник у контексті слов'янських літератур кінця XIX — початку ХХ століття. — В сб.: Співець знедоленого селянства. Київ, 1974, с. 116.
- ²⁸ Бернштейн И. А. Указ. соч., с. 103.
- ²⁹ Соколова Н. Г. И. Успенский: Жизнь и творчество. Л.: Худож. лит., 1968, с. 38.
- ³⁰ Ждановский Н. П. Особенности реализма писателей-демократов 60-х годов XIX века. — В сб.: Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969, с. 338.
- ³¹ Літературно-науковий вістник, 1901, т. XV, с. 54.
- ³² Франко И. Твори.
- ³³ Франко И. Твори, т. I, с. 21.
- ³⁴ Там же, т. XX, с. 579.
- ³⁵ См. об этом в кн.: Янківський Ю. Животворні зв'язки. Київ, 1968,
- ³⁶ Франко И. Твори, т. XVIII, с. 97.
- ³⁷ Янківський Ю. Животворні зв'язки, с. 89.
- ³⁸ Франко И. Сочинения: В 10-ти т., т. 9, с. 433.
- ³⁹ Стефаник В. Твори. Київ: Дніпро, 1964, с. 277.
- ⁴⁰ Там же, с. 277.
- ⁴¹ Франко И. Твори, т. XVIII, с. 97—98.
- ⁴² «Не только в Западной Европе, — писал он, — но также и в России, здесь, главным образом, благодаря социал-демократической критике, эта философия принадлежит к взглядам уже преодоленным». — Франко И. Соч.: В 9-ти т. М., 1959, т. 9, с. 432.
- ⁴³ Журнал «Жовтень». Львів, 1956, № 5, с. 108.
- ⁴⁴ Франко И. Твори, т. XVII, с. 78.
- ⁴⁵ Там же, т. XVII, с. 90.
- ⁴⁶ Там же, с. 89.
- ⁴⁷ Votruba F. Vybrane spisy. Br., 1957. Sv. I, s. 96.
- ⁴⁸ История української літератури у восьми томах. Київ, 1968, т. 5, с. 168.
- ⁴⁹ Вервес Г. Василь Стефаник у контексті слов'янських літератур кінця XIX початку ХХ століття. — В сб.: Співець знедоленого селянства. Київ, 1974, с. 116.
- ⁵⁰ Стефаник В. Повне зібрання творів, т. II, с. 67.
- ⁵¹ Вервес Г. Василь Стефаник у контексті слов'янських літератур, с. 115.
- ⁵² Франко И. Статтii матерiали. Збiрник перший. Львiв, 1948, с. 80.
- ⁵³ Tajovský J. G. Dielo v šiestich zväzkoch. sv. I. Br., 1955, s. 336.

Концепция реализма в югославянской критике конца 50—70-х годов XIX века

Ю. Д. Беляева

Выяснение общих закономерностей развития мировой реалистической литературы на основе конкретно-исторического анализа этапов и особенностей реализма в каждой национальной литературе до сих пор остается одной из центральных задач науки о литературе. Для ее успешного решения важно изучение взаимосвязи литературы, критики и эстетики, воздействия литературно-критической и эстетической мысли на становление и развитие реалистического искусства. В связи с этим уместно вспомнить не погрavitавшее и в наши дни своей глубины и значимости высказывание В. Г. Белинского: «... Искусство и литература идут об руку с критикой и оказывают взаимное действие друг на друга. Если новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собой господствующую критику, нанося ей тем самым смертельный удар, то, в свою очередь, и движение мысли, совершающееся в критике, приготовляет новое искусство, опережая и убивая старое» («Речь о критике». — Полн. собр. соч., 1955, т. 6, с. 287).

Возникшее в результате теоретического осмысления развития русской литературы, это суждение великого русского критика выявляет, на наш взгляд, универсальный, наднациональный литературный закон. В нем не только сконцентрирована мысль о действенной, организующей роли критики в литературном процессе, но и гениально схвачена существенная особенность самого механизма смены литературных направлений, рождения и становления качественно нового искусства и литературы. Мысль Белинского и сейчас может послужить надежным компасом в познании сложного процесса становления реализма, который шел по-разному в разных странах и осознавался национальными художниками, критиками, эстетиками в зависимости от потребностей общественной жизни их народа, задач освободительной борьбы, в зависимости от характера отечественных литературных традиций и международных взаимосвязей.

Проследить становление концепции реализма в югославянской критике, попытаться в сравнении раскрыть своеобразие ее проявления у словенцев, хорватов и сербов в связи со спецификой исторических условий их жизни — такова основная задача нашей статьи. До сих пор в таком плане изучение избранной нами темы не велось ни в Югославии, ни в СССР, хотя и здесь и там существует немало исследований, посвященных зачинателям словенской, хорватской и сербской реалистической критики и эстетики. На эти исследования мы, естественно, опирались.

Выделение периода конца 50—70-х годов XIX в. не случайно. Условно его можно назвать переходным от романтизма к реализму. Именно в это время внутри романтизма, в сложном процессе восприятия и развития его достижений, с одной стороны, и неудовлетворенности некоторыми его эстетическими принципами — с другой, идет процесс накопления и формирования реалистических тенденций. Аккумулируя в своем сознании новые литературные веяния, осмысливая новые задачи и потребности общественной и культурной жизни, а также художественный опыт других народов, прогрессивные югославянские писатели и критики создают в это время эстетическую концепцию реализма, которая, в свою очередь, стимулирует новаторские поиски в области художественной практики, играет роль ускорителя процесса утверждения реализма как нового способа познания и изображения жизни и как литературного направления.

* * *

В современном литературоведении Словении не существует единого взгляда на развитие словенского реализма, его периодизацию и начальную точку отсчета. А. Оцвирк, например, относит формирование реализма в словенской литературе к концу 70-х—80-м годам, рассматривая творчество писателей 50—70-х годов (Ф. Левстик, И. Юрчић, С. Енко и др.) только в рамках романтической эстетики¹. Не столь категоричен М. Кмецл: «настоящий реализм» в словенской литературе для него связан с началом 80-х годов, но в то же время он отмечает, что «естественное развитие словенской литературы с победным вторжением прозаических литературных жанров после 1848 года проявило спонтанное стремление к реализму»². Его точка зрения ближе к позиции тех словенских литературоведов (М. Боршник, А. Слодняк, Б. Патерну)³, которые рассматривают формирование словенского реализма как длительный процесс и его начало относят к концу 50-х годов. Их позиция представляется нам справедливой, ибо учитывает объективные закономерности и исторические особенности движения словенской литературы к реализму. Начальная стадия этого процесса была связана с творчеством Симона Енко (1835—1869), Йосипа Юрчича (1844—1881), Янеза Трдины (1830—1905) и других прогрессивных словенских писателей.

Их духовным вождем был Фран Левстик (1831—1887) — видный общественный деятель, крупный поэт своего времени, основоположник оригинальной словенской прозы, один из зачинателей словенской реалистической литературной критики. В своей политической и литературной программе он наиболее четко выразил передовые демократические чаяния своего поколения художественной интеллигенции, вышедшей из народных низов, оказал огромное влияние на процесс становления реализма в словенской литературе, эстетике, критике. И в то же время трудно согласиться с М. Боршник, назвавший Ф. Левстика «самым крупным представителем критического реализма XIX века» в Словении⁴,

ибо реализм в словенской литературе 50—70-х годов был далек от победного шествия, да и в теоретических высказываниях самого Левстика и в его художественных произведениях, как, впрочем, признает сама исследовательница, немало черт, восходящих к романтизму⁵.

Существование и сопряжение романтизма и реализма являлось определяющей чертой литературного процесса у всех югославян 50—70-х годов XIX в., но, пожалуй, только у словенцев реализм так и не стал — в силу специфики их национального развития — единым и всеобъемлющим литературным направлением: наряду со зрелыми реалистическими произведениями Я. Керсника и А. Ашкерца даже в 80—90-е годы существовала линия, представленная творчеством не менее ярких писателей (Й. Сритар, С. Грегорич, И. Тавчар), в творчестве которых отчетливы романтические элементы. Особенность словенского литературного процесса конца 50—70-х годов заключалась в том, что теоретические требования, вполне сознательно направлявшие писателей в сторону реализма и сформулированные в литературно-критических статьях Ф. Левстика, а затем на новой основе развитые Ф. Целестином (1843—1895), в известной степени отставали от художественной практики, в которой реалистические тенденции очень редко доминировали над романтическими⁶. В целом можно говорить о накоплении элементов реализма в словенской литературе конца 50—70-х годов и о том, что эстетические требования Левстика и Целестина были значительным стимулятором этого процесса.

Литературная программа Левстика, сложившаяся в наиболее плодотворный период его деятельности (1858—1868), отразила особенности политического и культурного развития словенского народа. Ускоренное, по сравнению с другими югославянскими землями Австрийской империи, капиталистическое развитие словенских земель, и прежде всего Крайны, Каринтии и Штирии, привело после революции 1848 года к обострению процесса социального расслоения в деревне и городе, к разорению и пролетаризации крестьянства и мелких ремесленников. Эти явления протекали в условиях германизации, облегчившейся для австрийских властей тем, что словенское население составляло лишь часть ($\frac{1}{3}$ — в Штирии, $\frac{1}{4}$ — в Каринтии) среди немецкого населения. Только Крайна (с главным городом Любляной) была почти чисто словенской областью и начиная с 60-х годов словенским общеноциональным и культурным центром. Образование дуалистической Австро-Венгрии (1867), а также сближение ее правящих кругов с Германией в начале 70-х годов нанесло новый удар по национальному чаянию словенцев: стремясь закрепить свое господство в западной части империи, австрийская буржуазия отвергает не только требование автономии словенцев, но и пытается заставить их отказаться от употребления родного языка. Вплоть до конца XIX в. в Каринтии и Штирии господствовал немецкий язык и не было ни одной словенской школы⁷.

Слишком кровно был связан Левстик с прогрессивными демократическими кругами в словенском национальном движении, слишком жил печалями и радостями своего народа, чтобы в этих условиях уйти от решения насущных вопросов времени в отрешенный мир романтических идеалов, о которых пространно толковали сторонники немецкой идеалистической эстетики И. Мацун, Л. Еран, Д. Тростеняк и другие. В этих условиях, считал он, мало разглагольствовать о любви к родине, предаваться пессимизму или прекраснодушным иллюзиям, нужно активно бороться за элементарные национальные права и политические свободы, за автономную Объединенную Словению, за самобытную национальную культуру и литературу. Как просветитель, Левстик видел в литературе важнейшее средство пробуждения национального сознания народа и потому нередко включал в свои литературно-критические статьи конкретные национально-политические требования. Главную опасность для словенцев и их культуры он на протяжении всей жизни видел не только в политике германизации и централизации, проводимой австрийскими властями, но и в проавстрийской ориентации консервативно-клерикального крыла в национальном движении (старословенцы), возглавляемого авторитетными защитниками режима Я. Блейвойсом, А. Сломшеком и другими. Едва вступив в литературу, Левстик тут же ощутил могущество последних: его первая книга стихотворений «Песни» (1854), проникнутая светлым пантеистическим мироощущением, верой в человека, написанная прозрачно-ясным народным языком, была запрещена клерикалами, а сам поэт был вынужден покинуть теологический факультет в Оломоуце, что предопределило его судьбу «гениального самоучки». В конце 60—начале 70-х годов реальную опасность для национального движения представлял и растущий оппортунизм среди части словенских либералов (младословенцы), многие из которых становятся ревностными проводниками немецкого влияния в области культуры (партия «немшкутаров»). Все литературные выступления Левстика, вождя левого крыла младословенцев, были полемически заострены против этих явлений в словенской культурной жизни. Писал ли он о назначении поэзии, о развитии литературных родов и жанров или о художественной форме — все вопросы он так или иначе связывал с проблемой национального своеобразия словенской литературы, с мечтой о том, чтобы «словенец в книге видел словенца, как видит свое лицо в зеркале»⁸.

Свою концепцию национальности, в которой главными пунктами были требования развития словенского литературного языка как «наиболее национального богатства»⁹ и правдивого отражения народной жизни, Левстик строил, опираясь на демократические традиции словенского национального возрождения 30—40-х годов и продолжая линию предреволюционного романтизма Франце Прешперна. Однако объективные условия словенской действительности уже в конце 50-х годов внесли в романтическую концепцию Левстика новые акценты. Один из них заключался

в том, что развитие национально-самобытного искусства он не мыслил себе вне правдивого, конкретно-исторического отображения современной словенской действительности. В программном произведении «Путешествие из Литии в Чатеж» (1858), представлявшем собою оригиналный сплав этнографическо-бытовой прозы и теоретического эссе, Левстик впервые в истории словенской эстетической мысли четко заявил о том, что «поэтическое произведение должно быть зеркалом своего времени, краеугольным камнем народной жизни, иначе оно не имеет значения, ибо подобно зданию, воздвигнутому на паутине»¹⁰. Имевшее конкретный полемический адресат, а именно А. Янекича, прокламировавшего в газете «Словенски гласник» подражание немецким романтикам, это высказывание Левстика ассоциируется с высказыванием русского критика И. В. Киреевского, который, пытаясь в «Обозрении русской словесности 1829 года» определить черты «настоящего направления» в русской литературе, возглавленного А. С. Пушкиным, критикует направление «немецкого идеализма», выраженное поэзией В. А. Жуковского, и на 28 лет раньше Левстика пишет о том, что искусство должно быть «зеркалом жизни», тесно связано с жизнью своего народа и своей страны¹¹.

Возникшее в разных странах и в разное время положение о примате жизни над искусством, о жизненной правде как высшем свойстве литературы, о необходимости ее сближения с реальной действительностью своей страны и своего народа было первым шагом в разработке собственно теории реализма, что будет определять и в России (30—60-е годы) и в Словении (60—90-е) дальнейшее развитие прогрессивной литературной мысли. И в России и в Словении это положение выдвигается в переходный от романтизма к реализму период, с той только разницей, что у Левстика не было еще своего словенского Пушкина (его великий предшественик Прешерн оставался романтиком). И тем большую дальновидность он проявил, поняв, что только национально-самобытная литература, верная реальной действительности и народная по существу, может освободиться от слепого подражания иностранным образцам, и прежде всего — от главной причины своего прозябания — подражания эпигонам немецкого идеализма.

Новым моментом в левстиковской трактовке национально-самобытного искусства было и понимание им различия интересов разных социальных групп словенского общества¹². Сын крестьянина, он горячо сочувствовал бедному и безземельному крестьянству, городским низам, рабочим; за столкновениями между немцами и словенцами видел не только национальную вражду, но и социальную борьбу немецких феодалов и буржуа со словенскими пролетариями. Он приветствовал выступления словенских крестьян в 1868 г., веря, что когда-нибудь «ударит молот судного часа»¹³; сочувствовал восстанию в Боке Которской (1869) из-за введения воинской повинности и прямого налога, в развитии «таборов» (народных митингов) видел средство вовлечения крестьян в на-

циональное движение. Из всего этого неправильно, однако, делать вывод о революционности взглядов Левстика. Буржуазный просветитель-демократ, он, в отличие от серба С. Марковича, выступал в основном за конституционные мирные средства борьбы с режимом. Но настойчиво проводимая Левстиком мысль о том, что искусство должно служить простому народу, что оно должно обратиться в первую очередь к изображению жизни бедного крестьянина, его материальных невзгод и страданий, притом в «домашних словах и мыслях», безусловно была новым (реалистическим по существу) компонентом его эстетической программы. Реализуя это свое требование в «Путешествии из Литии в Чатеж» и повести «Мартин Крпан из деревни Врх» (1858), Левстик не только впервые ввел в словенскую литературу точные — в деталях, диалогах — зарисовки быта и труда землепашцев и виноделов родной ему Крайны, но и попытался художественно выразить ставшую социальной для словенского крестьянства проблему — тайную перекупку у англичан соли, запрещенную австрийскими властями. Идеализируя мудрость и силу словенского крестьянина Мартина Крpanа, который с легкостью одолел сказочного великанна Брдавса, угрожавшего погибелью империи и венскому царскому двору, Левстик сумел в то же время скрупульно сатирическими средствами нарисовать образы чужеземных угнетателей своего народа и горько высмеял ту «награду», которую получил его герой за свой подвиг — жалкое право и дальше перекупать соль у англичан и торговать ею. Так интересно переплелись у Левстика фольклорно-романтические и реалистические черты.

Левстика справедливо сравнивали с чувствительной мембранный — он чутко улавливал новые веяния времени и тотчас отзывался на них реальной программой действия. В связи с этим интересны его суждения о развитии родов и жанров словенской литературы. Уже в 1858 г. он пришел к выводу о том, что лирическая поэзия не может дать целостного представления о мире и потому должна уступить свое до тех пор доминировавшее место прозе и драматургии, народной, юмористической по преимуществу, доступной пониманию народных низов. В прозе он прочил будущее только малым жанрам — новелле и повести, очевидно, учитывая ее скучный опыт 30—50-х годов (Я. Циглер, Я. Трдина). При этом новеллистика, по мнению Левстика, может развиваться в двух направлениях: или беря за образец дидактическо-фольклорную повесть Янеза Циглера «Счастье в несчастье» (1836), или опираясь на опыт Голдсмита и его «Векфильдского священника». В первом «направлении» словенского критика привлекало творческое использование народно-песенного творчества, актуального для национально-утверждающегося искусства; во втором он, по всей вероятности, ценил естественность и непринужденность повествования, бесхитростный юмор, а главное — изображение бедности английского землепашца, введение нового героя в литературу, что сам Голдсмит считал вызовом господствующим вкусам. В этих «направлениях» развития словенской прозы, по-

стулируемых Левстиком, проявился эстетический уровень словенской литературы, еще малознакомой с опытом русского и французского реализма XIX в.

Наставая на необходимости развития словенской прозы, Левстик в то же время не верит в возможность утверждения жанра романа «на чисто словенской основе». Его скептицизм оправдан липь отчасти, ибо серединой 60-х годов отмечено становление жанра социально-бытового романа в словенской литературе. Наряду с сильной поэтической струей в 50—70-х годах постепенно завоевывает свои позиции проза: сначала повелла, затем роман. Собственно создателями оригинальной словенской прозы, в которой явственно проступают черты реализма, выступает Левстик и его друзья и единомышленники — С. Енко, Й. Юрчиш, Я. Трдина. Как мы уже отмечали, чертами реализма отмечены первые произведения в прозе Левстика; мы находим их и в повеллах «Тилка» и «Епршский учитель» (1858) С. Енко, «В доме дяди» (1860), «Ночь на Куме» (1862) Ф. Эрьявца, в «Воспоминаниях» (1867—1868) Я. Трдины, романах Й. Юрчиша «Десятый брат» (1866), «Доктор Зобер» (1872), особенно в его новеллах «Трубка табаку» (1870), «Жаркое из телятины» (1872). Эти и другие произведения впервые познакомили словенских читателей с темой современной деревни и города, в патриархальную замкнутость которых неумолимо вторгаются денежные отношения. Открыв новый пласт жизни с его этическими и социальными контрастами, эти писатели первыми попытались проникнуть в душу «маленького человека», показать его повседневные страдания, мысли и надежды.

Самолично участвуя в процессе художественного обогащения словенской литературы, в расширении ее тематических и жанровых рамок, Левстик в 60-е годы внимательно приглядывается к новым явлениям в поэзии, прозе, драме, анализирует их. Он один из инициаторов создания словенского «Драматического общества» (1867), мечтает о новой словенской драматургии и театре, серьезно и внимательно относится к первым опытам социально-бытового романа своего друга Й. Юрчиша. Выводы и заключения Левстика пользуются большим авторитетом.

Используя опыт современной словенской литературы и опираясь на эстетику Аристотеля, Дидро и главным образом Лессинга (с русской реалистической эстетикой Левстик знакомится только в конце 60—начале 70-х годов благодаря Ф. Целестину), словенский критик вносит новое слово в развитие отечественной литературной мысли. Размышляя над соотношением жизненной и художественной правды, объективного и субъективного моментов, формы и содержания в искусстве, он приходит к выводу: искусство отражает действительность, правда в художественном произведении проверяется жизненным опытом и глубиной знаний писателя, его причастностью к потребностям времени.

Левстика не случайно называли «фанатиком правды». Борясь за смелую, непредвзятую, объективную литературную критику

(«Объективная критика», 1868), без которой он не мыслит себе прогресса в литературе, Левстик в качестве ее исходного положения провозглашает «величайшее уважение к правде и страстной ее защите»¹⁴. Критерий жизненной правдивости, естественности и разумной мотивированности был первым критерием при определении им идейной и художественной значимости литературного образа. «Важно говорить правду своему ближнему, важно уметь слышать правду»¹⁵, — писал он, упрекая Ивана Весела Косеского, эпигона немецкого преромантизма, в незнании действительности, в «ненатуральности» образов, неясности языка, «запечатанного семью печатями». В связи с балладой Косеского «Волшебное ружье», в которой, по мнению критика, поэт был искусствен, неумел в стремлении передать один из моментов борьбы южных славян против османского ига, Левстик формулировал важное для реалистического творчества положение: правдивость душевного состояния и поведения героя художник должен проверять, опираясь на свой жизненный опыт, на точное знание предмета повествования и действий всех персонажей. В пример Косескому критик приводил Гомера и простых сербских певцов из народа, для которых «вечно великая природа» была учителем, образцом, опорой¹⁶.

Объективный и субъективный моменты в искусстве для Левстика — реальные категории, их единство необходимо для правдивого раскрытия характера героя, его поведения, его действий. Чтобы правдиво обрисовать героя, нужно пройти «тяжелый путь» проникновения в его мысли, чувства и поступки. Поскольку человеческие переживания раскрываются в отношении к другим персонажам, главное в произведении, считал Левстик, заключается в раскрытии действия, в логичности и динамичности сюжета. Там, где нет действия, живого активного отношения к жизни, там нет и подлинно художественного произведения. В статье «Критические записки о драме Пенна¹⁷ „Илия Грегорич, или Крестьянский король“» (1867) Левстик протестует против «несоответствия» пьесы исторической правде о восстании крестьян Крайны в XVI в., против ее статичности, против использования готовых фольклорных ситуаций и образов и формулирует непреложный закон всякого художественного, и тем более драматического произведения, закон естественного развития сюжета, определяемого не абстрактно-рационалистической схемой, а внутренней логикой жизненных обстоятельств¹⁸.

Выступая за максимальное сближение литературы с современной словенской действительностью, Левстик никогда не забывал о реальной динамике человеческих судеб, о драматизме исторического развития общества, исполненного конкретных контрастов бедности и богатства, добра и зла. При этом он был против абстрактно-схематического построения образа, ему были симпатичны реальные разносторонние характеры, умеющие в борьбе с трудностями преодолевать свои слабости; он всегда боролся за героя активного, мыслящего, отвечающего за свои действия. Не раз под-

черкивал он, что индивидуализация образа героя, раскрывающаяся в «различных ситуациях бытия», не разрушает его характерности для данной среды и данных обстоятельств. В связи с этим интересны размышления Левстика о романе «Десятый брат» (1866) И. Юрчича. В письмах писателю от 7 и 27 февраля 1868 г. Левстик подробно останавливался на двух моментах: образе положительного героя и проблематике произведения. Он убедительно показал, что главный герой романа, бывший студент Ловро Квас, получился у Юрчича пассивным и сентиментальным мечтателем; он «сделан для себя» и больше похож на мольеровский тип «мягкого и справедливого человека», чем на конкретный образ словенского просветителя-борца, призванного облегчить участь крестьян. Хороший замысел оказался нереализованным, так как Юрчичу, — по мнению Левстика, — остались недоступными «широта и скрытость человеческой жизни»¹⁹.

Левстик считал, что реальная действительность настолько сложна и многогранна, что уже само стремление передать эту сложность — залог успеха произведения. Однако он выговаривал Юрчичу за то, что, рисуя современную словенскую деревню, тот сместил акцент — слишком много внимания обратил на прослойку сельских бедняков («босяков») и их столкновения с богачами и проглядел при этом «среднего крестьянина», без изображения которого немыслимо правдивое изображение словенского села. Очевидно, считал взыскательный критик, художнику не хватало многообразия красок, чтобы воссоздать жизнь во всей ее глубине, в результате чего нарисованная им картина порой напоминала «фольклорную карикатуру» на современную действительность. Как видим, в письмах Левстик впервые четко формулирует мысль о необходимости конкретного анализа конкретных социальных явлений современности во всей их многослойности.

Мысль эта, имевшая большое значение для движения словенской литературы к реализму, была высказана Левстиком эпизодически и не нашла затем своего развития в его трудах. В известной степени это было связано и с «переходностью» времени — с невыявленностью всей сложности буржуазных отношений. Идея всестороннего анализа социальных процессов и структуры общества поэтому еще не могла быть реализована словенскими писателями в полнокровных художественных образах, раскрывающих сущность его антагонистических противоречий, столкновение различных социальных прослоек в типически-конкретном их проявлении. Это была задача следующего этапа.

Литературная программа Левстика, осознанная им как программа создания нового, обусловленного послереволюционной словенской действительностью искусства, представляла собой интересный сплав элементов романтической эстетики, положений эстетики просветительского реализма и тех требований, которые уже выходили за их рамки, тяготея к стихийному критико-реалистическому изображению социальных противоречий словенской современности. Для Левстика, тесно связанного с мироощущением

крестьянства, была, например, неприемлема метафизически отвленченная идея Лессинга о разумности земного миропорядка, хотя он многое и воспринял от последнего²⁰. В угнетенном и разъединенном отечестве он не видел никакой «разумности». Реалист по натуре, Левстик по существу ратовал за «крушение» старых форм жизни и за правдивость в искусстве. Его литературно-критическая деятельность, направленная против подражания эпигонам немецкого преромантизма и романтизма, против салонно-аристократического искусства, удовлетворяющего вкусы «верхов» словенского общества, отражала объективную потребность демократических сил в сближении искусства с конкретными задачами национального движения, с реальными нуждами общественной жизни словенцев. Она заложила первые кирпичи в фундамент новой реалистической эстетики и критики.

Говоря о Фране Целестине как о продолжателе дела Левстика, как о критике и публицисте, в трудах которого теория реализма в словенской литературе XIX в. достигла своей вершины²¹, исследователи, как правило, ссылаются на его статью «Наш кругозор» (1883), которая действительно представляет собой своеобразный манифест словенского критического реализма²². Однако анализ его работ конца 60—70-х годов дает основание утверждать, что уже в это время критик пытается теоретически обосновать необходимость утверждения реализма в словенской литературе. Особенно важно подчеркнуть, что именно в тот период, когда уже написаны главные литературно-критические статьи Левстика и сам он с начала 70-х годов на долгие годы отходит от политической и литературной деятельности, эстафету борьбы за реализм принимает у него именно Целестин. Он вносит в развитие словенской эстетической мысли требование, которое еще не в полную силу прозвучало у Левстика, — требование критического изображения современной социальной жизни в типических характеристиках, целенаправленно вводит в литературный обиход понятия «реализм», «реалистический» и раскрывает их, опираясь на эстетику Белинского, Чернышевского, Добролюбова, на опыт русской реалистической литературы.

Систематическое обращение прогрессивных югославянских критиков и писателей к опыту более развитых и национальных литератур, и прежде всего к опыту русской литературы, близкой им по духу, языку и уходящим в глубокую древность связям, становится в 60—70-е годы особенностью литературного процесса, его ускорителем. У словенцев это обращение к русской культуре имело и свой особый национальный импульс. Засилие австрийских германизаторов, возможность распада Австро-Венгрии, казавшаяся особенно реальной в конце 60—начале 70-х годов XIX в., пробуждали в словенской демократической интеллигенции интерес к России как стране, которая защитит их народ от агрессии пангерманизма. Эту тенденцию ярко выразил младословенец Целестин, ставший с середины 60-х годов одним из самых последовательных пропагандистов русской литературы и

критики у себя на родине²³. Следует оговориться, однако, что процесс восприятия и оценки русской действительности и культуры у Целестина был неоднозначным и зигзагообразным. Невозможно проследить последовательность всех изменений в его взглядах, но схематическая кривая колебаний Целестина выглядит примерно так: от определенной идеализации русского царизма до глубокой его критики и признания прогрессивности шестидесятников, от неприятия их революционности и признания славяно-фильской доктрины в начале 70-х годов до восхищения гражданским подвигом русских реалистов, и движение вспять — к пропагандированию панславизма Данилевского. При этом с середины 60-х годов и до конца жизни он оставался приверженцем и пропагандистом русского реалистического искусства, его прогрессивной общественно-исторической роли. И — что особенно важно — стремился показать и доказать важность художественных принципов русских реалистов для становления реализма в словенской литературе.

Это стремление ярко проявляется уже в первой большой статье Целестина о русской литературе — «Иван Тургенев, первый русский новеллист», опубликованной в апреле 1869 г. в газете «Словенски народ». Он призывает словенских литераторов обратить внимание на всемирно известное творчество Тургенева, и прежде всего на его тенденциозное, беспощадно правдивое изображение бед крепостного крестьянства, на яркость и живость его художественной палитры. Интересна и параллель, проводимая молодым критиком между русской и словенской действительностью в связи с романом Тургенева «Отцы и дети»: «Всех, кто молод, либерален и предан свободе, в России зовут нигилистами, стало быть, и мы тоже нигилисты, так как и мы отрицаем угнетение и тираннию»²⁴. Очень скоро после этого высказывания, в начале 70-х годов, Целестин увидит в нигилизме слабость русского освободительного движения, из-за которого «гибнет талантливая молодежь»²⁵, но в целом эта параллель была значительна тем, что ориентировала прогрессивных словенских писателей на критику существующего режима, на осмысление общественной миссии художника.

В дальнейших своих работах, написанных во время и после своего трехлетнего пребывания в России (1869—1872) — «Письмах из России» (в журнале Й. Стритара «Звон» за 1870 г. и в газете «Словенски народ» в 1871—1872 гг.), книге «Россия после отмены крепостного права» (вышла в Любляне в 1875 г. на немецком языке)²⁶, цикле статей «Мысли» («Звон» за 1877 г.) и др., — Целестин развивает и углубляет свое понимание русского классического реализма. Как и прежде, его привлекает критический пафос русских реалистов, обличающих разные стороны социального и государственного устройства России. Но теперь он яснее видит заложенное в самом отрицании позитивное начало, которое способствует росту самопознания народа, заставляет мыслящую часть общества, прислушиваться к нуждам и чаяниям обездоленных; последовательнее обращает внимание на умение

русских художников создавать полнокровные типические характеры самых различных обитателей своей страны.

Именно с этой точки зрения он и рассматривает творчество Гоголя и его продолжателей, критическую деятельность Белинского и Чернышевского. «Своей литературной критикой, отличавшейся пепревзойденным мастерством, он (Белинский. — Ю. Б.) не только развенчал взгляд на литературу как на некую эстетическую абстракцию, отвечавшую интересам тех писателей, которые были далеки от жизненных народных забот, — писал Целестин, — но и систематически вдохновлял литературу правильной и продуктивной мыслью: искусство должно отражать жизнь во всех ее преломлениях, должно знакомить читателей с наиважнейшими общественными вопросами и тем самым способствовать прогрессу»²⁷. И творчество Гоголя представляется ему тем значительнее, что и оно, исполненное высокой правды обличения, участвует в процессе «улучшения жизни»: «Вся Россия испуганно отвернулась от своего изображения, но редко можно было услышать, что Гоголь преувеличивает, и лекарство, хоть и горькое, помогало. Общество стало сознавать свои слабости и размышлять над тем, как их исправить»²⁸. Воздействие творческого гения Гоголя-художника на общество, по мысли Целестина, было бы невозможно, если бы все эти «слабости» он не воплотил в таких живых лицах, что все тотчас узнали в них свою «плоть и кровь».

Протестуя против идеализации в искусстве, Целестин в то же время не считает, что реализму противопоказаны возвышенные идеи, высокие стремления, которые он связывает с преобразованием общества на демократических началах, разумеется, понимаемых им в духе словенского либерализма 60—70-х годов. Ему непонятна «излишняя революционность» Герцена и Чернышевского, но он со всей объективностью признает огромное воздействие их учения на радикальную русскую молодежь. Первым из словенцев он пересказывает в книге «Россия после отмены крепостного права» содержание диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» и его романа «Что делать?», правомерно отмечает глубокую связь критической и позитивной программы русского писателя: «Отрицание существующего строя — основная тенденция его (Чернышевского. — Ю. Б.) произведений, в которых он проповедует идеалы нового общества»²⁹. Блестящая плеяда даровитейших художников русского реализма — Тургенев и Гоголь, Гончаров и Островский, Достоевский и Л. Толстой — ярко запечатлела в своих произведениях рост самосознания русского общества. Именно в этом качестве русского реализма словенский критик видит непонятный для западного читателя секрет неослабевающего интереса, с которым русское общество следит за развитием литературы, предъявляя к ней все более высокие требования.

Заострение внимания на мысли о связи литературы и общества и требованиях, предъявляемых жизнью к художественному

творчеству, было чрезвычайно актуально для словенской литературы, в которой начиная с середины 50-х годов не затихали споры об отношении искусства и действительности, не раз возникали ситуации, когда голоса защитников «чистого» искусства перекрывали голоса сторонников реализма. Часть словенской художественной интеллигенции была напугана страстью защитой Целестином достижений русского реализма, в котором, по ее мнению, преобладало описательно-критическое начало и недоставало «эстетического» начала. Возможно именно поэтому И. Стритар, отошедший в конце 70-х годов от позиций Левстика, отказался опубликовать в своем журнале «Звон» статью Целестина «Заметки о развитии самосознания русского народа», хотя она была написана именно для этого журнала.

И все же статья Целестина увидела свет в 1877 г. в хорватском журнале «Виенац», возглавляемом в те годы А. Шепоа (Целестин с конца 1873 г. живет в Загребе). Включенная тем самым в процесс становления хорватского реализма, она стала как бы связующим звеном в общем движении югославянских литератур к реализму, тем более, что в ней во всеуслышание было заявлено «о важности реалистического направления вообще и о значении его для славянства в особенности»³⁰. Чрезвычайно плодотворной была и глубокая убежденность Целестина в том, что обращение югославян к творчеству русских реалистов «расширит наш кругозор, пробудит реальное мышление — источник правильного понимания собственных интересов, духовных и особенно материальных...»³¹.

Отказ Стритара напечатать статью Целестина, в которой еще и еще раз прозвучало теоретическое обоснование необходимости утверждения реализма в югославянских литературах, не мог, разумеется, задержать процесс формирования реалистического сознания и творчества у словенцев. Через год после выхода статьи Целестина один из его единомышленников, известный словенский прозаик Янко Керсник (1852—1897) напишет в своей статье «Развитие мировой поэзии» (1878): «Культурное развитие человечества поднялось на такую высоту, что возникла необходимость познать мир в его объективности. ... Только настоящее знание есть единственная основа литературного развития. *Les extremes se touchent* — место идеализма занимает реализм»³².

Высказывания Целестина и Керсника говорят о том, что в словенской литературе возникает потребность выяснить общие закономерности движения литературы к реализму, сопоставить словенский литературный процесс с русским и мировым литературным развитием. И тот же Керсник, как бы солидаризируясь с Целестином, напишет, что русские благодаря Гоголю и Тургеневу вышли на дорогу «настоящего реализма».

Левстик и Целестин — это две ступени борьбы за реализм в словенской литературе. Первый стоял у самых его истоков, соединив в своей программе и практике элементы романтического и реалистического мышления. Второй, выступив на несколько

лет позднее, продолжил начинания своего современника, учел реалистические тенденции в словенской литературе и, опираясь на зрелый опыт русского критического реализма, уверенно отстаивал те принципы реалистического творчества, которые были необходимы для утверждения нового искусства у словенцев, и прежде всего принцип критического анализа социальных отношений, принцип создания социальных типов и характеров. В 60—70-е годы Целестин защищал творчество зачинателей реализма Левстика, Юрчича, Трдина от нападок «немикутаров» и их пособников, в 80-е—начале 90-х годов он решительно вел полемику с А. Махничем — идеологом клерикалов, отстаивая прогрессивные позиции Я. Керспика и А. Ашкерца, чье творчество представляло собой расцвет словенского реализма в последние десятилетия XIX в.

* * *

«Критика, история литературы и эстетика — совсем не обработанная у нас целина; следует помнить об их значении для нашей, как и для всякой другой литературы, если мы хотим, чтобы у наших читателей был развит вкус и чтобы наши писатели не шли ложным путем...»³³ — так размышлял в 1861 г. на заре своей литературной деятельности Август Шеноа (1833—1881), выдающийся хорватский писатель, критик и публицист.

Жизнь Шеноа была безраздельно отдана делу подъема хорватской литературы и театра: с первых театральных и литературных рецензий, появившихся в 1861 г. на страницах газеты «Позор» и журнала «Наше горе лист», он до конца дней своих регулярно и увлеченно комментирует все важнейшие явления в хорватском искусстве, и его смелые, острые, ясные по мысли и форме суждения встречаются с неизменным интересом, становятся событием. С 1868 г. Шеноа в течение многих лет занимает должность художественного руководителя театра в Загребе, с 1869 г. активно сотрудничает в крупнейшем у хорватов литературном журнале демократического направления «Виенац» (1869—1903), с 1874 по 1881 г. является его бессменным редактором.

Талантливый поэт, рассказчик, романист, драматург, критик, Шеноа в конце 60-х—70-е годы становится центральной фигурой в хорватском литературном процессе, объединяет вокруг себя прогрессивные силы в хорватском искусстве. В настойчивых поисках нового складывалась его глубокая и оригинальная система эстетических взглядов. И как теоретик и как практик Шеноа принадлежал переходному времени: он вошел в литературу в начале 60-х годов как романтик, гениально угадал в ней новую реалистическую тенденцию и стал «первым и самым упорным хорватским поборником реализма, отстаивал его принципы на протяжении всей жизни»³⁴. Поставленные им вопросы о социальной функции и социальном содержании искусства, о реабилитации «низкой» повседневности, о типизации и др. свидетель-

ствовали о зарождении реалистических требований и о принципиальном расхождении с эстетикой хорватского предреволюционного и послереволюционного романтизма. Его теория часто опережала собственную практику, в которой сочетались романтические и реалистические черты.

Литературная концепция Шеноа формировалась в переломные для хорватской культуры 60-е годы, когда в результате падения бауховского абсолютизма в хорватских землях империи Габсбургов (Хорватия, Славония, Истрия, Далмация, Военная Граница) начинается новый подъем освободительного движения на почве, подготовленной иллиризмом, когда вновь возрождается школа, печать, литература и театр на родном языке, возникают новые культурно-просветительские организации, оживляется общественная жизнь³⁵. И все же процесс нового возрождения хорватской культуры протекает крайне сложно. Сказываются действующие на всем протяжении 60—70-х годов объективные причины: незавершенность буржуазно-демократической революции, нерешенность вопросов окончательной консолидации хорватской нации, национального объединения и самостоятельности хорватских земель и т. п., хотя, казалось бы, образование дуалистической Австро-Венгрии (1867) принесло хорватам гораздо больше прав, нежели словенцам и другим славянским народам империи. Хорватия и Славония, вошедшие в состав Венгрии, получили автономию, было закреплено право хорватов учиться на родном языке и пользоваться им в общественной жизни³⁶. Однако парламентская система и другие политические свободы существовали больше на бумаге. По существу дуализм закрепил раздел хорватских земель и подчинение хорватов, как, впрочем, и других славянских народов империи, господствующим классам двух ведущих наций.

В этих условиях по-прежнему актуальной оставалась проблема национальной самобытности и народности искусства. От ее решения зависело дальнейшее развитие культуры хорватов, их эстетического самоутверждения в системе более развитых в культурном отношении народов мира. Принцип национальности в искусстве приобретал непосредственное практическое значение, и Шеноа выдвинул его на первый план в своих программных статьях «Наша литература» (1865) и «О хорватском театре» (1866). В 60-е годы еще были ощущимы последствия почти десяти лет «рабства и интеллектуальной апатии», гонений, арестов, запретов, господства немецкой культуры и немецкого языка. В театрах Вараждина и Осиека продолжали, например, идти пьесы на немецком языке, что свидетельствовало о денационализации значительной части хорватского «образованного» общества. Вот почему одну из первостепенных задач современных деятелей культуры Шеноа видел в возрождении и развитии одного из основных требований эпохи иллиризма — утверждении «самостоятельной цивилизации, своей индивидуальности вопреки чужеземному воздействию»³⁷. В этом смысле он говорит о тенденциозности литературы, и ее блестящий пример видит в твор-

честве бардов польского романтизма Мицкевича, Словацкого, Красиньского и других писателей, чьи произведения, проникнутые «польским духом», благотворно влияли на польский народ. Восторженно приветствовал Шеноа, возродивший лучшие традиции иллиризма, новый журнал «Книжевник», с 1864 г. выходивший под редакцией Ф. Рачкого, И. Торбара и В. Ягича, в котором наука и литература предстали в национальной «хорватской одежде».

Однако Шеноа, и в этом его огромная заслуга, внес кардинально новые моменты в трактовку понятия национального своеобразия и народности искусства. Он не ограничивался одной только апологией «национального духа», платонической любовью к народным обычаям, языку, народному творчеству. Ему было ясно, что в новых исторических условиях, крайне обостривших национальные и социальные противоречия, уже недостаточно одной апелляции к внешним атрибутам «народности», чтобы занять самостоятельное место в истории, жить своей жизнью, утверждать свою культуру. Для этого, по его мысли, искусство должно проникнуть в самый «нерв» народной жизни, стать советчиком и помощником народа в решении проблем первостепенной важности. «... Наша литература, — подчеркивал в 1865 г. Шеноа, — как должно не воздействует на нашу социальную жизнь. Я думаю, что во всем нашем движении и развитии социальный момент является самым важным»³⁸. Годом позже, говоря о необходимости обновления хорватского театра, Шеноа открыто заявил о том, что он — «не за новых романтиков» типа А. Дюма-сына, а за новейшую реалистическую драматургию, которая «глубоко разбирается в социальной жизни и ее недостатках». Так впервые в хорватской эстетике и критике была четко сформулирована мысль о причастности национального искусства к решению социальных проблем современности, т. е., по сути дела, заявлено о новых идеиных и эстетических задачах хорватского искусства.

Защищая их, Шеноа ведет долгие и страстные споры с «эстетиками *rag exellence*» — так он называет литераторов Д. Деметера, Ш. Димитровича, И. Фрейденрайха и других деятелей хорватского театрального искусства. В этих спорах открывалась очень важная особенность его эстетической концепции.

Изнутри «взрывая» систему романтического мироощущения и сознательно направляя отечественное искусство по новому, реалистическому пути, Шеноа, подобно Левстику, не только осваивает опыт романтиков 30—50-х годов, но и полемизирует с ними по многим вопросам. Эта полемика выражает характерное для 60—70-х годов глубокое внутреннее размежевание, в среде хорватских романтиков, обусловленное, в частности, их принадлежностью к различным политическим партиям и группировкам.

В этот период активны многие деятели иллиризма, которые в большинстве своем являются членами «Самостоятельной национальной партии» («самосталъцы»), образованной в 1863 г. Это — И. Мажуралич, Д. Деметер, И. Кукулевич-Сакцински,

Л. Вукотинович и другие писатели, пользовавшиеся значительным авторитетом среди хорватской интеллигенции. Выдвигая, как и прежде, в качестве непреложного принципа национальности, они выступают за сохранение самостоятельных от Венгрии хорватских государственных органов и, мечтая о проведении реформ в рамках федералистской Австрии, на деле призывают к послушанию режиму. Шеноа стоит на иных позициях. Он принадлежит к тем оппозиционно настроенным кругам хорватской демократической интеллигенции, которые последовательно выступают против австрийского абсолютизма и централизма, против немецкого влияния во всех областях общественной и культурной жизни, отстаивают принципы широкой автономии хорватов и их равноправия с венграми, ратуют за солидарность южных и западных славян в их борьбе за национальную независимость.

Разность взглядов неминуемо должна была сказаться и на понимании задач и содержания хорватского искусства. Шеноа вступает в полемику с Д. Деметером — одним из видных представителей эпохи иллиризма, основоположником хорватской драматургии и театра. Деметер и в первой половине 60-х годов занимал пост художественного руководителя театра в Загребе и в значительной степени определял его лицо. Он и его единомышленники отстаивали ориентацию хорватского театрального искусства на космополитизм, понимая его как ориентацию на те образцы европейской драматургии, в которых выражены общечеловеческие идеалы прекрасного и возвышенного. Только так, считали они, можно быстрее просветить народ и достичь уровня высокоцивилизованного общества. При этом они решительно восставали против изображения в драматургии и театре жпвой современности.

Шеноа такая позиция Деметера и его сподвижников по театральному искусству казалась глубоко неправильной, хотя он отдавал должное прежним заслугам Деметера в создании хорватского национального театра. Намечая свою программу обновления хорватского театра, Шеноа стремился доказать, что самая высокая ступень цивилизации не может «совсем стереть народную индивидуальность, особенности социальной жизни»³⁹. Исключение этого момента, по его мнению, не только противоречит постулируемому Деметером принципу народности и национальности, но и ведет к безвкусице, к снижению художественного уровня театра, так как под лозунгом космополитизма на хорватской сцене ставятся пьесы, отвечающие вкусам австрийской и хорватской элиты, венские «дворцовые водевили» и пьесы третъеразрядных немецких авторов.

Шеноа считал театр подлинно народным учреждением: он родился на площади, среди народа, и его воздействие на народ сильнее и непосредственнее всякого другого рода искусства. Поэтому противонародно, противонационально само стремление увести театральное искусство в мир одних только «возвышенных» общечеловеческих чувств. Да и общечеловеческое в искусстве,

справедливо замечал Шеноа, не есть некая абстракция, оно не может возникнуть вне конкретной исторической почвы. Правдиво рисуя прошлое и настоящее народа, т. е. то, что его интересует и волнует, и пробуждая тем самым его национальное самосознание, хорватские художники, полагал он, будут способствовать не только прогрессу своей национальной культуры, но и прогрессу всего человечества. Поэтому Шеноа горячо ратует прежде всего за драмы «для наших обстоятельств», «для нашего времени». Итак, от национального ко всеобщему, а не наоборот, как того хотели хорватские оппоненты Шеноа.

В качестве аргумента в пользу своего понимания взаимосвязи национального и всеобщего Шеноа приводил примеры из мировой классики. Пьесы Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона и других драматургов мира, по его мнению, пережили свое время и продолжают изумлять человечество не только потому, что выражают всеобщие мысли и чувства, но прежде всего потому, что их авторы неповторимо своеобразные художники, отразившие в своих произведениях специфику жизни и духа своих стран⁴⁰. В этих и других высказываниях Шеноа близок Яну Неруде, автору многих работ о театре. Шеноа в Хорватии, Неруда в Чехии сделали немало для формирования новой программы национального театра, его репертуара, реалистической школы актерского мастерства. Они связывали развитие театра и с отечественной и с европейской классической драматургией⁴¹. Подобное понимание связи национального и всеобщего вызвало бурную реакцию. Шеноа обвиняли в непонимании национально-патриотических задач хорватского искусства, в пенависти к немецкой культуре. Шеноа отвечал своим оппонентам, что он противник превратившегося в штамп отвлеченного восхищения любви к родине. Он понимал, что националистический патриотизм, который прокламировал в хорватском театре другой видный деятель эпохи иллиризма Л. Вукотинович («О нашем театре», 1868), есть оборотная сторона того же космополитизма, и потому решительно заявлял, что театр «может принести народу в социальном отношении гораздо больше пользы, чем девяносто девять литературных умозаключений о патриотизме»⁴². Отвергал Шеноа и обвинения в национальной исключительности. Он неустанно повторял, что он не против немецкой культуры вообще, но против влияния эпигонов немецкого преромантизма и романтизма, против подражания им хорватских писателей.

Считая освоение иннациональных художественных ценностей важнейшей проблемой хорватского искусства своего времени, Шеноа не раз писал о том, что хотел бы видеть на сцене хорватского театра великие творения Гёте, Шиллера, Лессинга, Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Островского. Показательно, что Шеноа сам переводит для театра «Ромео и Джульетту» Шекспира, «Федру» Расина, пьесы Скриба, Сарду, пишет либретто для оперы Сметаны «Проданная невеста». Протестуя против малохудожественных пьес и водевилей, он настойчиво советует включить

в репертуар (последний рассматривается им как «мерило художественной ценности театра») французскую драму и комедию реалистической школы (Э. Скриб, В. Сарду, Э. Ожье и др.), которая, по его мнению, отличается «мастерством в обрисовке действительности», «живостью психологического рисунка», обращением к социальным проблемам современности. «Моралисты» же, вроде Ш. Димитровича, которые опасались, что осмеяние нравов буржуа и дворянства в пьесах французских реалистов испортит «чистоту» и «добропорядочность» хорватского зрителя, Шеноа справедливо отвечал: «Театр должен быть зеркалом жизни, зло должно быть в нем показано, но в таком черном свете, чтобы каждый ужаснулся. И только такой живой картиной, в которой гнилость и испорченность представят *ad absurdum*, драматургия сможет повлиять на мораль; нравственные сентенции и бесплодная патетика не окажут воздействия на этику»⁴³. Когда перечитываешь эти слова Шеноа, невольно вспоминаешь язвительные насмешки Чернышевского и Некрасова над «добродетельными резонерами», которые говорят «нравственными сентенциями», а также прекрасную мысль Гоголя о том, что бывает время, когда «нельзя иначе устремить общество к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его мерзости»⁴⁴. Иными словами, Шеноа и его русские собратья по перу одинаково понимали природу реалистического искусства XIX в., необходимо несущего в себе заряд критики общественных отношений и противоречащего всякому морализаторству.

Постоянно размышляя о повышении художественного уровня хорватского искусства, Шеноа борется за строгий и взыскательный отбор ипонациональных произведений для перевода на хорватский язык и сетует на то, что в переводной литературе еще царит случайность и нет «системы» и определенного «направления». Ему не нравилось, что наряду с произведениями Жорж Санд, Гюго, Мериме, Гоголя, Тургенева переводятся Поль де Кок, Ада Кристен и другие писатели, которые мало что могут дать его народу. И переводы, справедливо указывал Шеноа, должны быть близки «характеру» народа воспринимающего, «сродни его мышлению, желаниям и идеалам»⁴⁵.

На всем протяжении своей литературной деятельности Шеноа занимался теоретической реабилитацией «простой» и «низкой» действительности, той повседневности, которая и составляет содержание жизни народа. Это имело огромное значение для хорватской литературы, в которой продолжались споры о «высоких» и «низких» темах, отражая столкновение романтического и реалистического мироощущения. «Каждый человек на улице является предметом для маленького или большого повествования; иногда его читаешь на лице прохожего, а тот, кто не может прощать, пусть и не берется за перо...»⁴⁶, — писал Шеноа. Как и Левстик, он считал, что в послереволюционную эпоху, полную потрясений и социальных коллизий, центр тяжести должен неминуемо переместиться на изображение повседневности, обычного,

маленьского человека, крестьянина в первую голову. Жизнь простого поселянина «полная борьбы, самых трогательных происшествий, способных потрясти душу... — заверял Шеноа в предисловии к своей деревенской повести «Друг Ловро» (1873), — может стать основой любого романа»⁴⁷. При этом он отдавал себе отчет в том, что написать правдиво о крестьянине гораздо труднее, чем создать, например, «турецко-романтическую галиматью» в форме рассказа или повести, так как жизнь современного крестьянства сложна, в ней много светлого и темного, предрассудков, невежества, и все это нужно глубоко изучать, знать.

Шеноа уверен, что простой народ с радостью примет то, что непосредственно касается его интересов и представляет «зеркало его жизни», он мечтает о том времени, когда расширится социальный состав читательской аудитории за счет крестьянской массы, составляющей, по его мысли, главную силу народа. В то время, когда крестьянин стонет от непосильных налогов, разоряется, испытывая гнет своих и чужеземных хозяев, недостаточно создавать произведения, в которых писатели, даже такие известные, как И. Кукулевич-Сакцински, Д. Ярцевичевич и др., умиляются мужеству, долготерпению, нравственной чистоте и трудолюбию крестьянства. Шеноа и его современники, Я. Юркович (1827—1889), И. Перковац (1821—1871), пытаются сделать жизнь крестьянина объектом серьезного анализа, стремятся рассказать горькую правду о его подлинном положении, столкновениях с помещиками, буржуазными дельцами, распаде задруг, разорении и эмиграции в чужие страхи. Хотя как буржуазные просветители они зачастую переоценивают фактор просвещения крестьянства, видя в нем панацею от всех бед, но само по себе выделение крестьянства из общей массы народа (доктрина единого народа уже не соответствовала реальной действительности) и требование правдиво изображать его жизнь важны не только для понимания литературной концепции Шеноа, но и для уяснения одной из ведущих тенденций формирующегося в балканском регионе реализма — введения крестьянина в литературу в качестве полноправного героя и зарождения деревенской прозы.

Постулируя этот тезис своей эстетической программы, Шеноа в то же время подчеркивал, что изображение жизни современного крестьянства должно служить критике современных общественных отношений. Вот почему он в 1875 г. сердито выговаривает публицисту Д. Ямбречаку, упрекавшему его за то, что он свою повесть «Барон Ивица» (1874), в которой была сделана попытка реалистически изобразить быт деревни, бесправие крестьян, их столкновения с произволом и лихоимством чиновников и ростовщиков, опубликовал в ведущем хорватском литературном журнале «Виенац», а не в специальном издании. «Итак, повесть, которая говорит о самих крестьянах, — негодует Шеноа, — годится только для народной газеты. По аналогии уместно было бы новеллу о войне поместить в „Militarzeitung“, а новеллу о священнике — в католической газете... „Ивица“ опубликован

в „Виенце“ для того, чтобы наши господа хоть на минуту задумались над щипцами нашего народа; самому народу его раны известны, но господам, выступающим в роли народных лекарей, полезно иногда преподнести подлинный диагноз болезни»⁴⁸.

Иными словами, Шеноа стремился показать, что действенные только те художественные произведения, которые написаны с целью исследования общественных пороков, анализа социальной природы зла, его причин, последствий (критика отдельных пороков общества была и у романтиков). Подчеркнуть эту мысль было очень важно, так как в 1870 г. в хорватской критике прозвучало и другое положение, принадлежащее поэту, драматургу и критику Фр. Марковичу, стороннику формалистической эстетики Гербарта и Циммермана. Он считал, что «прозаическая социальная беда» и ее изображение в литературе не в силах поднять человека из «бездны повседневности», поэтому задача искусства — принести человеку «спокойствие и утешение»⁴⁹.

Итак, постепенно осмысливая и конкретизируя свое понимание реализма («Развлекательная библиотека», 1874; «Велебит, Альманах хорватской молодежи», 1875; «О поэтике», 1876⁵⁰; «Новейшие результаты хорватской беллетристики», 1876; «Литературные письма», 1879 и др.), Шеноа приходит к выводу, что его сущность состоит не только в описании социальных болезней, но прежде всего в их диагностике, анализе, критике отношений, их породивших.

Ближе всего к достижению этой цели стоял жанр романа. В отличие от Левстика Шеноа возлагал большие надежды на развитие в хорватской литературе исторического и социального романа. 60—70-е годы он называл «эпохой новеллы и романа»⁵¹. Действительно, в отличие от предреволюционного романтизма с доминирующей в нем поэзией в эти десятилетия в хорватской литературе утверждаются жанры рассказа, повести и романа, родоначальником которого был сам Шеноа. Исторический роман, по его мысли, благодаря «аналогиям между прошлым и настоящим» развивает самосознание народа и поэтому весьма значителен для утверждения подлинно национальной культуры. Но, предостерегает критик, «простое восхваление праотцов и кровавой славы былых времен» уже не может быть целью исторического романа нового времени: «показать нужно все недостатки и все достоинства прошлого, чтобы народ избегал недостатков и развивал достоинства»⁵². Оставляя художнику полную свободу вымысла, фантазии, Шеноа считал, что он не смеет в то же время нарушить «законы жизни, правду жизни»⁵³. Исторической и психологической достоверности в описании прошлого можно достигнуть только путем досконального изучения первоисточников, архивных материалов. При этом Шеноа большое внимание придавал поискам типической реалистической детали, утверждая, что писатель «должен копаться в пыли неизданных документов, крохотливо собирать отовсюду разрозненные обрывки по генеалогии, геральдике, истории культуры, чтобы придать своему повествование

ванию вид подлинности»⁵⁴. Предпосылая своим романам, как правило, предисловие, Шеноа показывал, как нужно пользоваться источниками, чтобы создать «верную картину» прошлого. Из этих же требований он исходил при анализе современной ему литературы.

Размышляя над слабостями хорватской романтической продукции 50—70-х годов, Шеноа прежде всего обрушивался на эпигонов романтизма (эпигонство — сигнал смены эпохи). Его особенно раздражает крайний субъективизм «новых» романтиков, их желание отгородиться от многообразия жизни, их пристрастие к исключительному, абстрактному, шаблонному; он неустанно подчеркивает необходимость точности и типичности изображения: «Небрежение к нашей истории, характеру и прогрессу народа толкает наших новеллистов к следованию чужим штампам, заставляет их вместо точного описания персонажа по сто раз описывать солнце, луну, звезды и остальные небесные светила, притом в выражениях, которые коробят слух хорвата; словом, все их повествование не имеет ничего типического, могло случиться в Татарии или у тунгусов, но только не в Хорватии»⁵⁵. Следует добавить, что Шеноа был первым хорватским критиком, который смело назвал слепое подражание романтикам эпохи иллиризма «анахронизмом»⁵⁶ и настойчиво призывал писателей исходить прежде всего из идейных и художественных потребностей современности: «То, что тогда затронуло все струны души и всех восхитило, сегодня зачастую представляет пустую фразу»⁵⁷.

Из этих высказываний Шеноа не должно сложиться впечатления, что он относился к романтизму однозначно отрицательно. Это не так. Отрицая эпигонство, Шеноа дорожил лучшими традициями романтического искусства эпохи иллиризма, на которых был воспитан. Он гордился творениями И. Мажураница, П. Прерадовича, И. Тринского, с похвалой отзывался о деятельности Л. Гая, М. Богоовича и др. литераторов. Он ценил в искусстве хорватского романтизма его общественную ангажированность, устремленность в будущее («золотые сны о свободе»), успехи в развитии литературного языка, оригинальную интерпретацию фольклорных сюжетов и образов. И в то же время ясно видел, что простое повторение традиций иллиризма превращается в тормоз развития хорватского искусства, что, слепо следуя им, нельзя поднять новые пласты обыденной жизни, раскрыть реальные социальные контрасты, создать характеры, отличающиеся специфически-национальными приметами своего времени. Шеноа понимал, что многие эстетические требования (например, требование поэтизации истории, а не следования строгой исторической истине), из которых продолжали исходить лидеры хорватского романтизма (Д. Деметер, Л. Вукотинович), безнадежно устарели.

Строя свою концепцию искусства, Шеноа исходил уже из более высокого уровня эстетической мысли своего времени, брал на вооружение достижения русского, чешского, французского реализма. Так, например, ратуя за утверждение в хорватской лите-

ратуре жанра социального романа, он объяснял свой призыв к хорватским художникам следующим образом: «Социальный роман неумолимым анализом ведет нас к самопознанию. Как велико было воздействие на русский народ романа Гоголя „Мертвые души“! Можно привести еще сотни примеров подобного воздействия»⁵⁸.

Выделение романа Гоголя в качестве примера весьма показательно. Шеноа наверняка читал его в подлиннике или переводе («Мертвые души» переведены в Хорватии в 1865 г.), более того, он, по всей вероятности, был знаком и с суждениями В. Г. Белинского о социальном романе, с помощью которого общество «совершает великий акт самосознания»⁵⁹, и с его оценкой «Мертвых душ», как произведения, которое «беспощадно сдергивало покровы» с русской действительности, обнажая его истинную сущность. Во всяком случае, в статье «Народный театр» (1874) Шеноа дал развернутую, очень тонкую характеристику «Ревизора» и «Мертвых душ», подчеркнув мысль о глубине критического проникновения Гоголя-художника в систему общественного устройства России. Вот что он писал: «Ревизор — сатира на северных продажных чиновников и вообще на отсталых городских мещан. Как в известном романе «Мертвые души» автор поставил русское общество перед беспощадным зеркалом, так и в комедии «Ревизор» он нарисовал страшную картину прогнившего правления. Этим действием, этим направлением Гоголь прославился не только как писатель: по высокой эстетической цели его произведения, по страшной силе оружия его можно рассматривать как главного богатыря из духовного войска, которое способствовало появлению новых реформ в России. Когда Гоголь закончил своего «Ревизора», в северном царстве, конечно, властвовала жестокая цензура, стремившаяся подавить всякое дуновение свободы; при таких обстоятельствах, разумеется, не могло быть и речи об издании «Ревизора», тем более о постановке на сцене. Но насилие всегда бессильнее духа прогресса...»⁶⁰.

Как писал сам Шеноа, с постановкой «Ревизора» он познакомился в Праге в 1865 г. По всей вероятности, он был знаком и с рецензией Я. Неруды на этот спектакль, которая свидетельствовала о глубоком проникновении чешского писателя в тайны мастерства великого русского реалиста⁶¹. Во всяком случае, уже в 1866 г. Шеноа настоятельно рекомендовал включить «Ревизора» в репертуар хорватского театра, считая, что великая комедия Гоголя близка хорватам по своему социальному содержанию⁶².

Итак, выступая за развитие жанра социального романа, Шеноа не случайно опирался на Гоголя, как на мастера сатирического обличения социального зла. Зла было много и в хорватском обществе, и Шеноа указывал писателям на конкретные проблемы, которые могут стать предметом их повествования: неравномерное развитие хорватской нации, жестокая борьба партий, темнота и невежество народа, нерадивость чиновников и т. д. Но Шеноа понимал, что художественная правда при исследовании этих пред-

метов будет возможна лишь тогда, когда человек будет изучен «во дворце и в хижине»⁶³. Иными словами, он требовал конкретного анализа социального поведения людей различных сословий и классов.

Было бы неправильно полагать, что Шеноа, ставя на первое место прозу и роман, недооценивал поэзию. В 1876 г., уже после публикации многих своих романов и повестей, Шеноа в предисловии к «Антологии хорватской и сербской поэзии» напишет проникновенные строки о широчайшем познавательном диапазоне поэзии, изображению которой подвластны и улыбка матери, и юдолей влюбленных, слезы невольника, которая «воздвигает на престол свободу и сокрушает рабство, ведет к идеалу, находит путь к нашим душам». Он уверен, что поэты могут касаться и вопросов «социальной жизни и культурного развития», но при этом всегда должны выбирать в окружающем их мире значительные явления, а не случайные и преходящие⁶⁴. Сам Шеноа начнал свой творческий путь с поэзии и всегда считал, что мир без поэзии был бы «сердцем без любви».

Новое поколение писателей, вошедшее в литературу до Шеноа и вместе с ним и обозначившее новую в ней реалистическую тенденцию (Я. Юркович, И. Перковац, Б. Лоркович, И. Захар, А. Ковачич), по существу вспахало целину современной хорватской действительности. Они обратились к таким сторонам жизни, которые совсем недавно считались недостойными искусства, впервые создали типические образы маленького чиновника, бедного крестьянина, мелкого буржуа, тщетно взирающегося по социальной лестнице, запутавшегося в долгах и платежах. В центре художественных поисков новых тем, сюжетов, образов безусловно стоит Шеноа. В собственном творчестве он стремится следовать принципам, провозглашенным в своих теоретических выступлениях. Его привлекают вопросы социальной и психологической дифференциации в хорватском обществе, борьба крепостников и крестьян в далекие исторические эпохи («Берегись руки Сеня», 1875; «Крестьянское восстание», 1877), столкновения между светскими и церковными феодалами и поднимающейся буржуазией («Сокровище ювелира», 1871; «Проклятие», 1880). Он обличает и ложь, и лицемерие «высшего общества», паразитизм буржуазии, культ денег («Завещание Ильи», 1876; «В аквариуме», 1878; «Владимир», 1879). Значительное место в творчестве Шеноа занимает тема крестьянской и городской бедноты, проблема столкновения мира патриархальной и буржуазной морали («Друг Ловро», 1873; «Барон Ивица», 1876; «Бранка» и «Нищий Лука», 1879). Означает ли это, что творчество Шеноа целиком реалистично? Отнюдь нет. Для него характерно сочетание реалистических и романтических элементов. Романтические черты присутствуют и в тех произведениях, где писатель пытается проникнуть в сущность типичных для прошлого и настоящего контрастов, где действуют живые, написанные с натуры люди. И в них порой нетрудно обнаружить и идеализацию некоторых персонажей, и

слабость социальной мотивированности их поведения, и даже рассуждения о некой «божественной» справедливости, якобы заложенной в самой основе исторического процесса, и как следствие — отступление от саморазвития сюжета. Романтизм сопутствует Шеноа-художнику до конца его жизни. И все же начиная с середины 70-х годов можно говорить о процессе постепенного преобладания в его творчестве реалистических черт над романтическими, что дало право исследователям говорить о Шеноа как о зачинателе реализма в хорватской литературе⁶⁵.

Огромное практическое значение для выработки новой системы художественного мышления, новых принципов и приемов литературного творчества имели и поставленные Шеноа вопросы художественного мастерства. Эти вопросы не были абстрактными. В журнал «Виенац», который редактировал Шеноа, охотно шла молодежь, и писатель вдумчиво, серьезно помогал им. Он приветствовал приход в литературу Анте Ковачича, Ивана Вончины, Милана Грловича, Блажа Лорковича и многих других молодых писателей. Но он был беспощаден к дилетантам, копиистам, эпигонам.

Шеноа, как и его современники (Я. Юркович, В. Ягич), пытался показать молодым литераторам, что труд писателя неимоверно тяжел, для него нужны точные и глубокие знания, острые наблюдательность, упорство и самоотдача. Долог путь, подчеркивал Шеноа, от замысла произведения до его реализации. Замысел должен развиться в «целостный организм», созреть в уме и сердце художника, чтобы каждая личность ожила в его воображении и нашла свое место на бумаге⁶⁶. Решая проблему объективного и субъективного моментов в художественном творчестве, Шеноа указывал художникам на многогранность и изменчивость самой реальности, из которой должен исходить писатель, на необходимость сопереживания своим героям. Личностный субъективный момент в произведении искусства, считал критик, составляет органическое условие раскрытия подлинной жизни, ее реальных связей. Шеноа резко критиковал те произведения, чьи герои похожи на «неживые куклы», в которые «нужно вдохнуть душу живу»⁶⁷. Душа персонажа, очевидно, понималась критиком двояко, как и Белинским, который, протестуя против «апатического равнодушия» писателя к изображаемому лицу, боролся за такую субъективность, которая заставляет его «проводить через свою душу живу явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живу...»⁶⁸. В этих высказываниях раскрывалось сходство принципов реалистического искусства, для которого в равной степени были неприемлемы как объективистское копирование жизни, так и безжизненный субъективизм.

Важно отметить также, что Шеноа не ограничивался требованием исторической и психологической достоверности в изображении духа времени, героев, их поведения. Он выступал за изображение многогранной действительности в ее типических, характерных, значительных чертах. Стремление к реализму, писал

Шеноа, разбирая новеллу молодого писателя Милана Грловича, привело его к описанию лишних, ненужных мелочей, к пространной характеристике второстепенных персонажей. На примере творчества Тургенева Шеноа учил хорватского писателя поиску реалистической детали: «И Тургенев, один из известнейших реалистов нашего времени, давал глубокую характеристику своим героям, но второстепенных персонажей он описывал несколькими словами, иногда одним эпитетом; и он любил мелочи, но самые характерные, нужные для целостной картины»⁶⁹. Проза Тургенева была для Шеноа выражением высочайшего мастерства реалистического рисунка, которое, как он подчеркивает в статье «Иван Сергеевич Тургенев» (1875), «очаровало не только русских, но и все просвещенные народы мира»⁷⁰.

Художественная правда была неразрывно связана для Шеноа с естественным логическим развитием характеров. В статье «О поэтике» (1876) он писал о том, что в любом произведении — прозаическом или драматическом — «каждый характер должен быть психологически правдив, а система различных характеров должна быть искусно распределена, чтобы каждый мог естественно развиваться, не нарушая целого...»⁷¹.

Необходимым условием воплощения жизненной правды Шеноа провозглашал существование разработанного литературного языка. Только чистый, точный, выразительный и богатый литературный язык, вобравший многокрасочность народно-разговорной речи, может, полагал он, передать все богатство и многообразие действительности. Вот почему критик призывал бороться против влияния немецкого языка, его нормативов и лексики. Вторым препятствием на пути развития хорватского литературного языка Шеноа считал манерность, искусственность, которые шли от псевдоромантического шаблона. «Язык наш, — писал он, — не смеет идти по чужому пути. Нельзя в него совать варваризмы, писать приблизительно там, где язык должен быть ясным и точным, или приглаживать его слишком, чтобы из языка хаты он превращался в язык салона. Все это грех против естественности»⁷². Подчеркивая правдивость и типичность нарисованных Янко Юрковичем характеров, Шеноа относил это и за счет хорошего языка, пластичного и лаконичного, отличного от «цветистого, неестественного языка, ставшего манерой и надоевшего читателю». Шеноа призывал молодых хорватских художников брать то лучшее, что внесли в развитие литературного языка такие югославянские художники, как П. Прерадович, И. Мажурач, М. Богович, С. Враз, Й. Стерия-Попович и др.

И в заключение хочется вернуться к вопросу о том, почему литературная теория Шеноа, в которой впервые прозвучали многие требования реалистического творчества, опережала и его собственную практику и хорватскую литературу 60—70-х годов в целом. Первопричину следует искать в том, что Шеноа, как никто другой, сумел трезво и глубоко проанализировать те изменения, которые произошли в жизни славянских народов Австро-Венгерской

империи после революции 1848 года, учесть те новые общественные тенденции, которые привели в период дуализма к более резкому обострению социальных и национальных противоречий в хорватском обществе, обнажив и без того уродливое сочетание пережитков феодализма с развивающимися буржуазными отношениями. Эрудиция, наблюдательность, гибкость ума позволили Шеноа увидеть, что для изображения новых явлений в социально-политической жизни хорватов нужны новые формы, новые принципы. Безусловно, немалую роль в этом сыграли и те реалистические тенденции, которые проявились в хорватской литературе 50—60-х годов (Я. Юркович, И. Перковац, В. Николич и др.), а также прозвучавшие у Я. Юрковича, В. Ягича и других литераторов мысли о необходимости сближения литературы с реальной жизнью, о преодолении подражательства, дилетантизма, о повышении художественного уровня литературы и т. п.

Большое значение для становления реалистической концепции Шеноа имело серьезное изучение им опыта более развитых литератур. Этому способствовало его пребывание в Праге с 1859 по 1865 г. (в 1859—1860 гг. он учился на правовом факультете Пражского университета), знакомство с К. Складковским, братьями Ю. и Э. Греграми, дружба с Я. Нерудой и В. Галеком. В Праге Шеноа вступает в 1863 г. в «Умелецкую беседу», сотрудничает в газете младочехов «Народни листы», которая, по мнению хорватского демократа, «отважно и смело содействовала строительству моста из блестящего прошлого через пропасть долголетнего деспотизма в лучшее будущее»⁷³, а также в журнале «Злата Прага»⁷⁴.

В статьях и корреспонденциях Шеноа из Праги мы находим очень много интересных и ценных высказываний о становлении чешского театра, о творчестве К. Махи, В. Ганки, Эрбена и Челаковского, о Б. Миковце и его журнале «Люмир», о В. Галеке, которого он называет «наилучшим чешским молодым поэтом». В дальнейшем Шеноа регулярно знакомит хорватскую публику с творчеством многих чешских писателей и будителей, сам переводит на хорватский язык «Вечерние песни» и новеллу «Музикант» В. Галека, стихотворения Гавличка-Боровского, рассказ И. Коллара «Дети дьявола» и др.

В статьях Шеноа мы не найдем прямой характеристики той борьбы за реализм, которую вели в Чехии его друзья Я. Неруда и В. Галек, но вся атмосфера родственной страны, находившейся на подъеме, и выступления чешских демократов в защиту национально-самобытного реалистического искусства безусловно отложились в сознании молодого Шеноа, содействовали кристаллизации его взглядов на литературу. Кроме того, по всей вероятности, именно в Чехии произошло углубленное восприятие и изучение им русского реализма, хотя с лучшими произведениями русской классической литературы Шеноа мог познакомиться и по хорватским переводам (к середине 60-х годов в Хорватии были переведены «Дубровский», «Евгений Онегин», «Цыганы», Барышня-

крестьянка», «Руслан и Людмила» Пушкина, «Тарас Бульба», «Мертвые души», «Старосветские помещики» Гоголя, «Рудин», «Фауст» и отдельные рассказы из «Записок охотника» Тургенева). Возможно, что эти произведения в 50—60-е годы еще не стали подлинным «событием в хорватской литературной жизни»⁷⁵, но самый факт их перевода безусловно свидетельствовал о постепенной перестройке вкусов и художественного сознания хорватов в целом, что в свою очередь не могло не повлиять на литературную концепцию Шеноа, уже в середине 60-х годов заговорившего о реализме. Нам точно не известно, какие произведения Белинского, Чернышевского и Добролюбова Шеноа читал и знал, но не случайно в одной из корреспонденций из Праги от 1862 г. он с восхищением напишет об их неприятии царизма и поддержке борьбы славянских народов за независимость.

Все эти факторы, воспринятые в свете патриотического стремления Шеноа-демократа приблизить свою литературу к лучшим достижениям европейских литератур, ускорили формирование его программы, которая стимулировала художественные поиски современников, направляя их в новое реалистическое русло. Художественное творчество Шеноа и его эстетические суждения проектировали путь хорватскому искусству в реализм, были той основой, на которую в дальнейшем опирались мастера утверждавшегося в хорватской литературе 80—90-х годов реалистического направления — А. Ковачич, Й. Козарац, К. Ш. Джальски, В. Новак, а также критики М. Шрепел, Й. Пасарич и др.

* * *

Создание концепции реализма в сербской критике связано с именем Светозара Марковича (1846—1875), вождя и идеолога революционно-демократического направления в национальном движении сербского народа, социалиста-утописта, основоположника материалистической философии⁷⁶. Он умер в возрасте двадцати девяти лет, но созданная им программа коренной перестройки сербского общества — его политики, экономики, просвещения, науки, литературы — произвела решительный переворот в развитии прогрессивной общественной и эстетической мысли сербов последней трети XIX в., подчищив ее задачам борьбы за национальное и социальное освобождение.

Историческое и культурное развитие сербов в конце 60—начале 70-х годов, когда в общественную жизнь Сербии вошел С. Маркович, отличалось от условий существования хорватов и словенцев, хотя и те и другие боролись за свою национальную консолидацию и независимость от иностранных поработителей. Одна часть сербов оставалась под ярмом Османской империи, другая проживала в княжестве Сербии, вынужденном вплоть до 1878 г. платить дань Турции и до 1867 г. терпеть на своей территории турецкие гарнизоны; третья часть находилась на территории образованной в 1848 г. автономной (в составе империи

Габсбургов) области Воеводины, которая, однако, уже в 1860 г. задолго до образования дуалистической Австро-Венгрии, по существу утратила свою автономию и входила в состав венгерских коронных земель. Задачи завершения буржуазно-демократической революции, борьбы за окончательное освобождение от власти иноzemных угнетателей сближали сербов с хорватами и словенцами. Существенная разница заключалась в том, что сербский народ, в отличие от словенцев и хорватов, имел в конце 60-х годов почти независимое государство — княжество Сербию, которое рассматривалось многими национальными идеологами, особенно из числа либеральной и консервативной буржуазии и дворянства, как потенциальный объединитель всего «сербства» и даже южного славянства с центром в Белграде. К Сербии обращали свои взоры и либеральные деятели Словении и Хорватии, боровшиеся за национальную свободу и независимость своих народов. Именно в Сербии — отсталом монархическом государстве, страдавшем от недостатка капиталистического развития, от экономической и политической зависимости от Австрии и других государств, возникает в конце 60—начале 70-х годов почва для революционно-демократического движения, обусловленного быстрым темпом обезземеливания крестьянства, катастрофическим ростом его задолженности, нещадной эксплуатацией ремесленников и трудовой интеллигенции. Это движение захватывает и Воеводину, где в конце 60—начале 70-х годов переживает кризис и терпит крушение либерально-просветительское движение Омладины (Объединенной сербской молодежи), которое сыграло в 60-е годы видную роль в политической и культурной жизни сербского народа и питало национально-освободительными идеями сербский романтизм. Однако уже в конце 60-х годов становится очевидным, что сербская либеральная буржуазия, напуганная революционными настроениями народа, окончательно теряет остатки своей прогрессивности и идет на компромисс с консерваторами и правящими кругами Сербии и Австро-Венгрии.

Отряд сербских революционеров-демократов во главе со Светозаром Марковичем вступает в непримиримую борьбу с идеологами либерально-консервативного лагеря в сербском национально-освободительном движении.

Условия, способствовавшие кристаллизации революционного учения С. Марковича, создали у сербов почву и для более быстрого, нежели у хорватов и словенцев, формирования реалистического направления. Этот процесс у сербов обозначился уже в 70-е годы, тогда как у хорватов и словенцев он происходит в 80—90-е годы. Значительным его ускорителем в сербской литературе явилась эстетическая платформа реализма, сформулированная Марковичем в трех небольших статьях, посвященных проблемам искусства, эстетики, критики, — «Поэзия и мышление» (1868), «Реализм в поэзии», (1870) и «Народ и писатели» (1872). Надо иметь в виду и тот факт, что развитие сербской национальной культуры и национального литературного языка в предшест-

вующий период стимулировалось, в отличие, скажем, от словенской культуры и языка, находившихся под постоянной угрозой немецкой ассимиляции, теми «привилегиями», которые сербы Воеводины имели начиная с XVII в.: свободой отправления религиозного культа и правом преподавания в школах на родном языке. Эти «привилегии» имели немаловажное значение для складывания сербской национальной культуры и утверждения литературного языка, закрепленных языковой реформой выдающегося деятеля югославянского-национального возрождения Вука Караджича и достижениями сербских романтиков.

Очевидно, именно поэтому Маркович не выдвигал на первый план, подобно Левстику и Шеноа, национальную специфику литературы и роль литературного языка, хотя прекрасно понимал их значение и для эпохи становления реализма. Как революционного просветителя, его прежде всего занимали вопросы общественного назначения искусства, его связи с наукой, проблемы развития реалистической прозы и критики. Он решал их тезисно, предельно лаконично, полемически заостренно, нередко заблуждаясь и повторяя свои и чужие ошибки и недомолвки; у него не было ни времени, ни сил, ни опыта, чтобы развить свои суждения, снять возможные возражения и сомнения (многие его положения вызывают ожесточенные нападки со стороны его идейных противников). В отличие от Левстика и Шеноа, он не анализировал конкретно творчество отдельных писателей, лишь мимоходом касался позитивных явлений в истории сербской литературы, сознательно предоставляя их оценку профессиональным критикам. Свою главную цель Маркович видел в определении «общего направления» дальнейшего развития отечественного искусства, очень подробно останавливался на тех явлениях, которые мешали его прогрессу. Он стремился активно воздействовать на литературу, направить ее по пути служения интересам народа, его борьбе за освобождение. В его статьях впервые была обоснована историческая правомерность возникновения реализма и определены его основные принципы. Его суждения о литературе заложили основы материалистической эстетики в Сербии.

Статьи Марковича, посвященные сербской литературе, появились на рубеже 60—70-х годов, когда уже были написаны первые реалистические романы Я. Игнатовича и повести Л. Каравелова, когда в творчестве романтиков Й. Йовановича-Змая, Дж. Якшича и других обозначились реалистические тенденции, когда новым существенным фактором сербской литературной жизни стали переводы произведений русских реалистов Гоголя, Тургенева, статей Белинского, Чернышевского, Писарева. И в это же время было еще весьма активно творчество эпигонов классицизма и романтизма (М. Бан, М. Шапчанин, М. Куонджич-Абердар и др.). Прогнозируя постулаты о том, что искусство призвано воссоздавать мир иллюзий, что оно не связано «ни с политикой, ни с социальными устремлениями» современности, эти писатели опираются на теоретические построения эстетиков-идеалистов (Д. Малетич,

Й. Андреевич, Г. Герпич), в свою очередь повторявших азы немецких метафизиков—эпигонов гегельянства — Вольфа, Фишера, Миллера и др.

Маркович понял (и в этом его заслуга), что расчистить путь для позитивных тенденций в литературе и прежде всего для победы реализма, можно лишь доказав теоретическую несостоительность доводов сербских эстетиков-идеалистов, порочность их формалистической «рецептурно-аптекарской» (по определению Добролюбова) критики, показав идеиную и художественную нищету эпигонской литературы. Взявшись за выполнение этой задачи, Маркович опирался не только на материалистическую эстетику Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Писарева, но и на тот позитивный опыт сербской литературной критики (Т. Неделькович, М. Йованович, О. Утешенович и др.), которая к концу 60-х годов уже пришла к выводу о бесплодности крайнего индивидуализма и субъективизма эпигонской литературы, о необходимости решения в искусстве актуальных национальных и общечеловеческих проблем. Однако сербской критике до Марковича не удалось в полную меру вскрыть общую ущербность малохудожественной эпигонской литературы, ибо, за исключением Л. Каравелова, она оставалась в целом на платформе романтической эстетики. Только С. Маркович сумел со всей убедительностью показать беспомощность идеалистической теории о прекрасном как единственном содержании искусства; только он указал на связь творчества эпигонов романтизма с националистической либерально-консервативной идеологией в общественном плане и с идеалистическими представлениями о роли искусства — в философско-эстетическом; только он четко и ясно подчеркнул, что в эпигонской литературе «нет главного — нет подлинной человеческой жизни», что она притупляет национальное сознание, отвлекает читателей от насущных задач общественной жизни, препятствует распространению подлинно научных знаний, необходимых народу в его борьбе за национальное и социальное освобождение.

В статье «Народ и писатели» он остроумно сравнивал эту по большей части «развлекательную литературу» с врачом, который советует больному бедняку, не имеющему ни крова над головой, ни хлеба, «нанять хорошую квартиру, лучше питаться... отказаться от всякой работы и путешествовать по теплым приморским краям»⁷⁷. Иными словами, революционеру-демократу, умевшему смотреть в корень явлений, было ясно, что и сербская идеалистическая эстетика и опирающаяся на нее эпигонская литература находятся в непримиримом противоречии не только с реальными потребностями и задачами современной сербской литературы, но и с теми тенденциями в мировой литературе, которые характеризуются художественным раскрытием «социальных доктрин». Маркович ссылается при этом на произведения Диккенса, Гоголя, Чернышевского, сербов Я. Игнатовича и В. Джорджевича. Он стремится в своих статьях выйти в живую современность, обобщить главные тенденции в развитии художественной литературы

своей эпохи, сделать свои выводы исторически своеевременными и необходимыми для прогресса сербского искусства. Это очень важно иметь в виду при изложении основных положений позитивной программы, которую он намечает в своих высказываниях о литературе.

По убеждению Марковича — основоположника сербской материалистической эстетики — содержание искусства как одной из форм духовной деятельности человека ни в коем случае не ограничивается одной только сферой прекрасного: оно шире, оно обнимает собою всю жизнь человека, его чувства и потребности. Это положение он стремится доказать, приводя многочисленные примеры из истории сербского фольклора и литературы. Ими он подводит читателя к мысли о том, что же следует считать содержанием нового реалистического искусства как исторически определенной и в то же время высшей ступени прогресса современного искусства. «Жизнь парода — вот содержание и реальность поэзии», — заключает Маркович, и все его литературно-критические статьи являются, по сути дела, стремлением раскрыть диалектическую связь народности и реализма, пояснить содержание этих двух эстетических категорий, без которых невозможно определить направление будущего развития сербской литературы.

Марковичу, как и другим писателям и критикам, пытавшимся в истории мирового искусства определить основные черты реализма (вспомним Пушкина и Белинского, Бальзака, Стендalu и многих других), на первое место приходилось ставить знание жизни и умение правдиво передавать действие ее объективных общественных законов. Он считал, что задача художника-реалиста заключается в изучении «того сложного процесса, который мы называем человеческой или народной жизнью», в проникновении в сущность «скрытых», «невидимых» для простого глаза процессов общественной жизни, в обнаружении «мелких и запутанных причин», из которых «складываются такие крупные явления, как обнищание и всеобщий моральный и материальный упадок народа»⁷⁸. В этих рассуждениях Марковича, как и в мыслях Шеноа о необходимости диагностики причин социальных болезней, заключалось, на наш взгляд, зерно того первоначального осмысления закона социальной типизации, которое более четко и разносторонне будет сформулировано в эстетике зрелого реализма, когда он окончательно утвердится как литературное направление. Марковичу, как и Шеноа, казалось достаточным обратить внимание отечественных писателей на необходимость утверждения жанра социального реалистического романа и определить его существенные черты и принципы. К числу таких черт он справедливо относил точность изображения объективной действительности, почти фотографическую ее правдивость, а также психологический анализ человека и обстоятельств его жизни. Эти две доминанты действительно синтезировались в реалистическом искусстве XIX в., с многими образцами которого был знаком сербский критик. Очевидно, он считал, что именно благодаря этому син-

тезу современный реалистический роман представляет «надежнейшее средство для выявления болезней общественного организма», «могучее оружие для пропаганды новых мыслей в народных массах». Роман интересовал революционера-демократа с точки зрения возможности раскрыть в нем существенные стороны действительности, в том числе сербской: «рабство и зависимость человека от всего, что ему оставили предшествующие поколения, его борьбу против всех этих обстоятельств — борьбу против политической и общественной тирании, против невежества и суеверий, обычая и этикета и т. п.»⁷⁹. Включение категории «борьбы» против современных условий жизни было безусловно новым, присущим революционному сознанию, требованием. Более того, Маркович, не боясь упреков в утилитарном понимании роли литературы (что и делалось его оппонентами из лагеря либералов и консерваторов), прямо заявлял о том, что реалистическая критика (со ссылками на диссертацию Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности») требует от литературы «изображать только то, что действительно полезно обществу; поднимать и решать современные вопросы, изображать истинную народную жизнь с точки зрения современной науки, одним словом, и по мысли и по чувствам быть современной»⁸⁰. При этом Маркович понимал, что умение отвечать на вопросы, «которые ставятся жизнью в каждый отдельный момент», дано не каждому писателю, что, помимо таланта, наблюдательности, ему надо обладать огромным запасом современных знаний. На последнем моменте критик не раз заострял свое внимание — писал о плодотворности союза науки и искусства, о полезности для народа только такой литературы, которая проникнута глубокой мыслью, заботой о его нуждах. Постановка всех этих вопросов была новаторской для сербской эстетики и критики и значила очень много для утверждения литературы на путях реалистического сознания.

Важной и плодотворной стороной реализма Маркович считал его критическую сатирическую направленность. Он высоко ценил остро критические произведения Гоголя, политическую сатиру Якшича и Йовановича-Змая и решительно выступал против мелкотравчатого «обличительства», высмеянного русскими критиками-реалистами, за подлинную критику сущности явлений, всей «государственной системы».

Не ограничивая функцию критического реализма лишь обличением существующего строя, Маркович по-новому поставил вопрос о положительном идеале в литературе. Он разоблачал стремление сербских либералов и консерваторов повернуть назад колесо истории, превозносить идеалы прошлого, патриархальной старины и феодализма. Сербский народ, указывал Маркович, должен смотреть не назад, а вперед, и «образованные сыны народа обязаны показывать ему современные идеалы справедливости, а не идеалы справедливости сербского вельможи и царского вассала». Он верил в то, что национально-освободительная борьба неизбежно

перерастет в социальную революцию, которая сметет на своем пути как турецкий феодализм с его поместичьей системой, так и сербский абсолютизм с его полицейско-бюрократическим аппаратом. Он мечтал о том времени, когда осуществится идеал социализма как высшей социальной справедливости на земле. И хотя его социализм носил утопический характер, сама постановка вопроса о положительном идеале общества, человека, литературы имела огромное значение для настоящего и будущего сербской общественной и культурной мысли.

Размышления Марковича над сущностью реализма неотделимы от решения вопроса о народности и тенденциозности литературы. Проблема народности не была нововведением Марковича. Корни ее восходят к началу XIX в., когда крестьянское, антифеодальное движение против османского владычества по существу выдвинуло проблему народа и народности искусства. Осмысление этой проблемы В. Караджичем и писателями романтиками создало впервые теорию народной литературы, восходящей к фольклору и правдиво воспроизводящей народные нравы и обычай, народный язык и т. д. Маркович пошел дальше своих предшественников. Он четко сформулировал мысль о народе как двигателе общественного прогресса и основной силе революции. Он связал понятие народности с изображением социально-конкретного в жизни народа, нации; в народной литературе видел «луч света, освещающий народу путь в его тяжелой борьбе» за освобождение и счастье. Решительно выступал критик против всяких проявлений национализма и космополитизма в сербском искусстве, он отрицал как заявления доморощенных славянофилов о том, что отрицательные черты «сербского характера» будто бы есть результат влияния «гнилого Запада», так и теории космополитов, считавших сербский народ неспособным к самостоятельному прогрессивному развитию.

Смело вступал Маркович в полемику с теми, кто заявлял, что искусство «независимо» и «apolitично». В статье «Белый террор» (1871) он блестяще доказал, что в современной ему сербской литературе идет острая борьба мнений. В ней революционер со всем блеском своего полемического таланта обличал реакционную сербскую журналистику и критику, которая с неистовой злобой обрушилась на Парижскую Коммуну и представителей передового общественного движения в Сербии. Убедительно показал Маркович, что защитники «чистого искусства» (М. Попович, М. Бан и др.) отнюдь не нейтральны, они стремятся подчинить искусство реакционной тенденции сохранения существующего порядка вещей, во имя «прогресса» и «справедливости» насаждая в Сербии «мораль» дубинки и кулака, «мораль» удушения всего прогрессивного. На примерах развития искусства на протяжении веков он доказывает, что писатели всегда зависят от общества, всегда выражают точку зрения той «партии и общественной группы», к которой принадлежат. Всякое искусство, по мысли критика, тенденциозно, но передовую тенденцию представляет только искусство,

служащее народу и его борьбе за лучшее будущее. Таким искусством он считал прежде всего реалистическое искусство, призванное решать важнейшие проблемы современной народной жизни.

К явлениям литературы Маркович подходил исторически, подчеркивал, что общественная жизнь в процессе своего развития определяет характер, направление, содержание литературы. Большой его заслугой является обоснование положения об исторической неизбежности возникновения реализма. В аргументации этого положения бросаются в глаза два важных момента. Необходимость перемен в сербской литературе Маркович пытается рассмотреть в контексте общеевропейского общественного и литературного разрыва (тенденция, характерная для югославянской эстетической мысли его времени). Зарождение реалистического художественного мышления он связывает с эпохой классовых битв в Европе и на Балканах, с теми огромными общественными сдвигами, которые принесла народам революция 1848 года. В этом смысле марковичевские размышления имели более широкое, а не только национально-сербское значение: они многое объясняли и в процессе перехода к реалистическому творчеству, совершившемуся в словенской и хорватской литературе. Прямыми поводом для этих размышлений было заявление редколлегии новосадского журнала «Матица», в котором упадок сербской поэзии и отсутствие «гениального поэта», якобы способного поднять народ на борьбу за освобождение, объяснялось тем, что сербский народ подражает западным народам, которые якобы «погрязли в материализме». В опровержение этого заявления журнала «Матица» Маркович напишет одну из своих самых ярких литературных статей «Реализм в поэзии». В ней он ясно и отчетливо покажет, что преувеличение роли литературы не имеет под собой оснований, что ни один даже гениальный поэт не в силах поднять массы на революционную борьбу. Более того, он дает понять читателям, что новые закономерности общественной жизни — гигантская ломка патриархального и феодального социального уклада, гражданские войны и революции, идеи Интернационала и Парижской Коммуны, подъем национально-освободительных движений в Европе и на Балканах, пересмотр буржуазно-демократических идеалов — все это не может не повлиять на литературное, художественное сознание и творчество. В качестве примера Маркович приводит революционное движение во Франции, Германии, Италии в эпоху 1848 года. Народы боролись за свою свободу с поэтическим воодушевлением, на переднем крае революции нередко были поэты, подобно Ламартину; поэты выражали мысли и желания народа, выступали против «ига, гнетущего весь народ». В ходе революции пролилось много крови, но народы не получили желанной свободы. Они увидели, что недостаточно одного поэтического вдохновения, чтобы достичь желаемой цели; они узнали, что «сложные социальные вопросы не может решить ни один поэт, как бы гениален он ни был»⁸¹. Иными словами, Маркович хотел подчеркнуть, что поражение революции нанесло удар и по просветитель-

ско-романтическим иллюзиям о гении-поэте, по романтическому преувеличению роли личности в истории вообще.

Новая послереволюционная эпоха открыла, по его мнению, более широкие возможности для практической деятельности на благо миллионов трудящихся; народы сами начали заниматься своими нуждами, в новых социальных битвах они отстаивают свои интересы, и революционер-демократ воодушевленно рассказывает своим читателям об Интернационале, испанской революции, парижских баррикадах, социалистах России, о восстании югославян в Боке Которской, подвластной Австро-Венгрии. Ему ясно (и он хочет, чтобы это было понятно всем), что в результате новых и неизбежных исторических процессов «место поэтического воодушевления» романтиков все больше вытесняется восприятием жизни с помощью разума и науки. В современной литературе все чаще и чаще звучит критика общественного устройства, анализ народных нужд, все чаще отражаются современные общественные и научные положения. В качестве примера Маркович приводит роман Чернышевского «Что делать?», от которого, по его мнению, «один шаг до научного трактата о социологии».

В пылу полемики с теми, кто ратовал за отрыв литературы от общества, а следовательно и от науки, Маркович писал о возможном «слиянии науки с литературой», понимая под «слиянием» пропаганду последней новейших естественнонаучных и социологических знаний, и прежде всего материалистического и социалистического учения, хотя прекрасно отдавал себе отчет в том, что наука и искусство — специфически различные области познания мира. И в то же время, в запале своего революционного утилитаризма говоря о пропагандистской роли искусства, писал о том, что «поэтическая форма становится чем-то второстепенным» (прежде он не раз писал о единстве формы и содержания, о художественной форме как выразителе общественно-полезного содержания). Крайности в суждениях Марковича можно объяснить тем, что писал он, яростно отбивая возможные возражения сторонников «чистого искусства», писал под впечатлением подъема революционного движения в Европе. Кроме того, как не раз отмечалось в литературоведении, в его взглядах на значимость искусства в общественной жизни, было много общего с эстетической концепцией Д. И. Писарева, в том числе и с крайностями и заблуждениями последнего. (В пору учебы Марковича в Петербурге Писарев был «властителем дум» передовой русской молодежи; будущему сербскому революционеру довелось слышать одно из выступлений Писарева, о чем с восторгом он поведал своим читателям в статье «Литературный вечер».)

Не забывая о заблуждениях Марковича, следует прежде всего иметь в виду, что в своих маленьких литературно-критических статьях он ярко и аргументированно доказал историческую неизбежность возникновения реалистического мышления и реалистического искусства, вызванных социальными сдвигами и катаклизмами. Именно он подчеркнул, что с реализмом связано подлинное

постижение народных нужд и интересов, дальнейшая демократизация искусства, повышение его роли в обществе.

Литературная программа Марковича была катализатором тех идей, которые носились в воздухе, выражая назревшие потребности общественного и культурного развития сербского народа на грани 60—70-х годов. Семидесятые годы стали годами становления реалистического направления в сербской литературе, а Маркович одним из его зачинателей. «Новое литературное направление возникает тогда, когда в социальной жизни народа произошли значительные перемены, или же в условиях, когда необходимость этих перемен передовые люди эпохи начинают более или менее ясно ощущать»⁸². В сербской литературе 70-х годов палицо были все условия для утверждения нового направления. Вслед за Марковичем и одновременно с ним защитниками реалистических принципов искусства выступают многие писатели и критики (Д. Якшич в своей сатирической прозе и социальной лирике, М. Глишич в своих деревенских рассказах, Л. К. Лазаревич в своих переводах и предисловиях к ним, П. Тодорович и Л. Пачу в литературно-критических статьях и т. д.). Учение Марковича, самоутверженность его борьбы за революционно-демократические идеалы оказывали воздействие на писателей даже тогда, когда они не могли полностью принять его общественную и эстетическую программу.

Разумеется, неправильно было бы представлять влияние Марковича упрощенно и прямолинейно, как единственный либо главный фактор, формировавший реалистический метод творчества зачинателей сербского реализма. Сознание и метод писателя формируют многие общественно-культурные и литературные факторы, по прежде всего сама жизнь. Мысли Марковича о литературе и искусстве были важным слагаемым умственной жизни сербского общества конца 60—70-х годов. Они заставляли задуматься над проблемами, ждущими своего решения, помогали художникам разбираться в сложных вопросах взаимоотношения реальной действительности и современной литературы. Учение Марковича творчески воспринимали и развивали те писатели и критики конца XIX—XX вв., которым были дороги традиции народного, общественно значимого искусства, среди них Р. Доманович, М. Митрович, Й. Скерлич, Й. Попович, В. Маслеша, М. Богданович и многие другие.

* * *

Рассмотренные нами эстетические выступления, программы, манифесты, принадлежавшие перу известных словенских, хорватских, сербских критиков и писателей конца 50—70-х годов XIX в., наглядно демонстрируют национальное своеобразие путей, которые вели к утверждению реалистического направления в этих литературах. В то же время они дают возможность выявить общие черты концепции реализма у Левстика, Целестина, Шеноа, Марковича, позволяют говорить о типологических схождениях в про-

цессе движения югославянских литератур к реализму, в процессе становления эстетики реализма.

Общие черты рассмотренных нами литературных концепций прежде всего определялись тем, что они создавались в эпоху значительных социальных и политических сдвигов, наступивших в развитии югославянских народов после революции 1848 года; они неизбежно отразили прогрессивные тенденции освободительного движения своих народов, переживавшего в конце 50-х—70-х годов период нового подъема. Несмотря на различие конкретных политических программ, передовых критиков сближало желание облегчить участь народа, беднейшего крестьянства, поднять его культурный уровень. Их объединяла нетерпимость ко всякого рода проявлениям инонационального гнета, страстное желание свободы, стремление приблизиться к европейскому уровню в области экономики, политики, культуры.

Левстика, Шеноа, Марковича сближало и то, что именно они осознали перелом, который происходил в современной им литературе, что дало им возможность — по мере сил и знаний — сформулировать основные принципы и творческие задачи, кардинально отличавшие рождавшееся реалистическое искусство от искусства романтического и преромантического. По-разному воспринимая литературные традиции, они выразили преемственность двух эпох, двух мироощущений, двух типов творчества — реализма и романтизма.

В рассмотренных нами литературно-критических статьях звучали — в различной форме и с различными акцентами — единые по содержанию требования (сближение литературы с современностью и ее проблемами, объективное, конкретно-историческое изображение жизни народа, диагноз и критика «социальных болезней», изображение типических характеров, необходимость развития прозаических жанров, особенно романа, расширение международных связей, освоение достижений мировой реалистической литературы), которые означали рождение и утверждение теории реализма. Осознание необходимости рецепции опыта более развитых литератур, в первую очередь опыта русского реализма, выявляется в этот период как общая тенденция, характерная для всех югославянских литератур. Она, по сути дела, отражала историческую закономерность возросшего взаимообщения сложившихся и складывающихся наций (югославянские народы переживают в рассматриваемый период заключительную фазу оформления в нации).

Первые завоевания реалистической эстетики в югославянских странах, добытые в нелегкой борьбе со сторонниками «чистого искусства», были подхвачены и развиты писателями и критиками конца XIX в. Они остаются тем наследием, на которое опирается реалистическая эстетика и реалистическое творчество XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ocvirk A.* Slovenska literatura in realisem. — Naša sodobnost, 1961, št. 7—9.

² *Kmecl M.* Iz slovenske literarno-zgodovinske periodizacije. — Slavistična revija, 1972, št. 4, s. 417.

³ *Boršnik M.* Fran Celestin. Ljubljana, 1951, s. 13—14; *Slodnjak A.* Zgodovina slovenskega slovstva. Ljubljana, 1959, knj. II, s. 179—375 (Realizem); *Paternu B.* Pogledi na slovensko književnost. Ljubljana, 1974, knj. II, s. 5—47.

⁴ *Boršnik M.* Fran Celestin. Ljubljana, 1951, s. 211.

⁵ *Ibid.*, s. 13.

⁶ Подробнее о словенской прозе этого периода см.: *Paternu B.* Slovenska proza do moderne. Koper, 1965, s. 5—77.

⁷ См.: Чуркина И. В. Словенское национально-освободительное движение в XIX веке и Россия. М., 1978, с. 13—30.

⁸ *Levstik F.* Zbrano delo. Ljubljana, 1954, zv. IV, s. 24.

⁹ *Levstik F.* Zbrano delo. Ljubljana, 1962, zv. IX, s. 122.

¹⁰ *Ibid.*, zv. IV, s. 27.

¹¹ См.: Киреевский И. В. Обозрение русской словесности 1829 года. Денница, альманах на 1830 год. с. XXXIX.

¹² Подробнее об этой стороне взглядов Левстика см. статью: Чуркина И. В. Фран Левстик — вождь левого крыла младословенцев. — В кн.: Славянобалканские исследования. М., 1972, с. 130—131.

¹³ *Levstik F.* Zbrano delo, zv. IX, s. 138.

¹⁴ *Levstik F.* Zbrano delo, zv. VI, s. 307.

¹⁵ *Ibid.*, s. 136.

¹⁶ *Ibid.*, s. 189.

¹⁷ Г. М. Пенин (1838—1918) — немецкий писатель. Родом из Любляны. Принимал участие в работе словенского «Драматического общества». Пьеса «Илия Грекорич, крестьянский король» (1867) была написана на немецком языке.

¹⁸ *Levstik F.* Zbrano delo, zv. VI, s. 280.

¹⁹ Цит. по кн.: *Paternu B.* Estetske osnove Levstikove literarne kritike. Ljubljana, 1962, s. 193.

²⁰ Этот вопрос подробно освещен в указанной книге Б. Патерну.

²¹ *Paternu B.* Nastanek teorije realisma v slovenski književnosti. — In: *Paternu B.* Pogledi na slovensko književnost. Ljubljana, 1974, knj. II, s. 9.

²² См.: *Paternu B.* Pogledi na slovensko književnost. Ljubljana, 1974, knj. II, s. 8—9; *Рыжова М. И.* Русская литература в словенском журнале «Люблянский звон» (1881—1918). — В кн.: Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 113.

²³ О популяризации Целестином русской литературы в Словении см. подробнее: *Boršnik M.* Fran Celestin. Ljubljana, 1951; *Петухов В. К.* Русская литература в критической деятельности Ф. Ю. Целестина. — В кн.: Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. М.; Л., 1963.

²⁴ *Slovenski narod*, 1869, 13.IV.

²⁵ Цит. по кн.: *Boršnik M.* Fran Celestin, s. 143.

²⁶ *Celestin F.* Russland seit Aufhebung der Leibeigenschaft. Laibach, 1875.

²⁷ Цит. по кн.: *Badalić J.* Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972, s. 276.

²⁸ *Slovenski narod*, 1872, 5, 7, X. Цит. по кн.: *Boršnik M.* Fran Celestin, s. 117.

²⁹ *Celestin F.* Russland..., s. 363.

³⁰ *Vienac*, 1877, br. 14, s. 223.

³¹ *Vienac*, 1877, br. 15, s. 239.

³² *Kersnik J.* Zbrano delo. Ljubljana, 1952, zv. V, s. 344.

³³ *Senoa A.* Sabrana djela. Zagreb, 1964, knj. IX, s. 32.

³⁴ *Barac A.* Hrvatska književna kritika (A. Senoa). U. Zagrebu, 1938, s. 29.

³⁵ См.: *Фрейдзон В. И.* Борьба хорватского народа за национальную свободу. М., 1970, с. 83.

- ³⁶ См.: История Югославии, т. I. М., 1963, с. 534.
- ³⁷ *Senoa A. Sabrana djela*. Zagreb, 1964, knj. IX, с. 519.
- ³⁸ Ibid., с. 519.
- ³⁹ Ibid., с. 546.
- ⁴⁰ Ibid., с. 527.
- ⁴¹ См.: Соловьев А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973, с. 83.
- ⁴² *Senoa A. Sabrana djela*, knj. X, с. 60.
- ⁴³ Ibid., knj. IX, с. 545.
- ⁴⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1956, т. VIII, с. 298.
- ⁴⁵ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. XI, с. 104.
- ⁴⁶ Vienac, 1879, br. 4, с. 64.
- ⁴⁷ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. III. Zagreb, 1963, с. 9-10.
- ⁴⁸ Цит. по книге: *Barac A. Književnost i narod*. Zagreb, 1941, с. 75.
- ⁴⁹ Цит. по книге: *Barac A. Hrvatska književna kritika: Franjo Markovic*. Zagreb, 1938, с. 44.
- ⁵⁰ Статья «О поэтике» является предисловием к составленной А. Шеноа (1876) «Антология народной и художественной хорватской и сербской поэзии».
- ⁵¹ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. XI, с. 102.
- ⁵² Ibid., с. 103.
- ⁵³ Ibid., knj. IX, с. 579.
- ⁵⁴ Ibid., knj. IV, с. 314.
- ⁵⁵ Ibid., knj. IX, с. 522.
- ⁵⁶ Ibid., knj. IX, с. 523.
- ⁵⁷ Ibid., с. 151.
- ⁵⁸ Ibid., knj. XI, с. 103.
- ⁵⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1957, т. X, с. 106—107.
- ⁶⁰ Vienac, 1874, br. 18, с. 287—288.
- ⁶¹ См.: Соловьев А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973, с. 81.
- ⁶² О связях А. Шеноа с русской литературой см. работы: Живанчевич М. Август Шеноа и русская реалистическая литература. — В кн.: Взаимосвязи славянских литератур. Л., 1966; Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972, с. 229—230.
- ⁶³ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. XI, с. 103.
- ⁶⁴ Ibid., knj. IX, с. 572.
- ⁶⁵ Barac A. August Senoa. Zagreb, 1962; Рябова Е. И. Роман Августа Шеноа «Крестьянское восстание» — В кн.: Литература славянских народов, вып. 3. М., 1958, с. 89.
- ⁶⁶ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. XI, с. 166.
- ⁶⁷ Ibid., knj. XI, с. 165.
- ⁶⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, с. 218.
- ⁶⁹ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. XI, с. 124.
- ⁷⁰ Vienac, 1875, br. 1, с. 14.
- ⁷¹ *Senoa A. Sabrana djela*, knj. IX, с. 579.
- ⁷² Ibid., knj. XI, с. 106.
- ⁷³ Vašek O. August Senoa a Nerudova družina. — Slavia, 1951, гоč. XX, сеš. 4; он же. August Senoa a česká literatura. — Rozpravy ČSAV, 1955, гоč. 65, сеš. 1, с. 7—8.
- ⁷⁴ Ibid., с. 7.
- ⁷⁵ Флакер А. Хорватская литература и русский реализм. — В кн.: Русско-югославские литературные связи. М., 1975, с. 24.
- ⁷⁶ См.: Скерлић Ј. Светозар Марковић. Његов живот, рад и идеје. Београд, 1922; Глигорић В. О животу и делу Светозара Марковића. Београд, 1946; Павлов Т. Христо Ботев, Васил Левски, Светозар Маркович. Речи и статии 1936—1945. София, 1946; Недельковић Душан. Лик Светозара Марковића револуционара, мислиоца и његова три извора и три саставна дела. — Гласник Српске Академије наука, 1951, књ. III, св. 2; Карапасев В. Г. Революционно-демократическая программа Светозара Марковића.

вича. — Уч. зап. Ин-та славяноведения Академии Наук СССР, 1952, т. VI; Беллева Ю. Борьба Светозара Марковича за реализм в сербской литературе. — В кн.: Литература славянских народов, вып. 3, М., 1958; *Вулетић В. Светозар Марковић и руски револуционарни демократи*. Нови Сад, 1964; Светозар Марковић и српска књижевност. Београд, 1975.

⁷⁷ Маркович С. Избр. соч. М., 1956, с. 582.

⁷⁸ Там же, с. 61.

⁷⁹ Там же, с. 60.

⁸⁰ Там же, с. 56—57.

⁸¹ Там же, с. 167.

⁸² Храпченко М. Б. Собр. соч. М., 1981, т. 3, с. 278.

29

Становление реализма в сербской литературе

Р. Ф. Доронина

С творчеством писателей, о которых пойдет речь, — Милованом Глишичем (1847—1908) и Лазој Лазаревичем (1851—1890) — связан принципиально важный этап в развитии сербской литературы, этап становления реализма. Произведения Глишича и Лазаревича закладывали традицию, которой в значительной степени предстояло определить специфику дальнейшего развития сербской реалистической литературы (ее сильных и слабых сторон) как национального художественного явления. Внимание к этой сравнительно мало известной у нас странице сербской литературы¹ важно и своим более широким аспектом, связанным с изучением все еще недостаточно разработанной проблемы становления и развития реализма в странах балканского региона.

Глишичу и Лазаревичу история отвела роль зачинателей реализма, и поэтому один из сложных вопросов литературоведения — вопрос преемственности, т. е. взаимосвязей творчества первых реалистов с предшествующими и современными им литературными явлениями, — неизбежно возникает перед исследователями.

В сравнительно многочисленной, хотя и не равноценной литературе о первых сербских реалистах (ее список по праву могут возглавить работы выдающегося сербского критика-демократа начала XX в. Йована Скерлича и — в межвоенный период — критика-марксиста Джордже Йовановича) привлекает стремление ряда исследователей последнего времени включить творчество этих писателей в круг проблем, связанных с развитием и характером реализма в сербской литературе в целом. В этой связи обращают на себя внимание труды Д. Живковича, Д. Вученова, И. Деретича, Ж. Милисаваца, В. Йовича, работы ряда авторов, вошедшие в сборник «Светозар Марковић и српска књижевност» (Београд, 1975).

И все же проблема становления реализма в одном из самых сложных своих аспектов — связях с романтическим типом творчества и выходом к более зрелым реалистическим формам — остается пока не решенной, хотя рядом исследователей и сделаны в этом направлении важные наблюдения, высказаны интересные мысли концептуального характера. Осложняет нередко проблему известное смещение акцентов в суждениях о первых реалистах, когда «вынутый» из конкретно-исторического и литературного контекста художественный опыт писателя рассматривается как явление, едва ли не опередившее литературный процесс европейского типа (Лазаревич сравнивается с Чеховым, например). Мешает и недооценка некоторыми авторами социальной значимости творчества первых сербских реалистов, попытка отделить собственно художественные результаты от мировоззрения писателя.

На путь более широких размышлений о характере реализма периода его становления в южнославянских литературах, в том числе в сербской, паводят труды Б. Ничева, И. Конева, А. Флакера, работы В. Вулетича, посвященные типологии творчества первых сербских реалистов и их связям с русской литературой. Прояснению проблемы становления реализма в литературах не-классического типа развития, т. е. прошедших, подобно сербской, этап национального возрождения, способствуют работы С. В. Никольского (в том числе «Творческая индивидуальность и общие тенденции литературного процесса». — В кн.: «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., 1964; «Чешская литература в контексте славянских литератур эпохи национального возрождения». — В кн.: «Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе». М., 1982), Е. И. Рябовой («Роман Августа Шеноа «Крестьянское восстание». — В кн.: «Литература славянских народов». М., 1958, вып. 3), А. П. Соловьевой («Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе». М., 1973).

Как и в других литературах, зарождение реализма у сербов не было результатом последовательной эволюции литературного процесса, смены одного явления другим. Поиски сербской литературой выхода к реализму происходили в пору расцвета сербского романтизма, какими стали для него 60-е годы. В этом нет парадокса, как нет его и в том, что с дальнейшим развитием реализма (скажем, в 70-е годы) романтизм не сойдет со сцены. Более того, под влиянием новых общественно-исторических и литературных задач романтизм продолжал открывать новые возможности в художественном освоении жизни, а в глубинах творчества его выдающихся представителей — Змая и Якшича — шел процесс вызревания реалистического качества. И хотя эстетические позиции реализма утверждались в острых спорах, в отталкивании от романтической эстетики и практики эпигонов и борьба за реализм становилась главной чертой литературной жизни конца 60—70-х годов, в художественном опыте взаимоотношения этих двух направлений литературы носили значительно более сложный харак-

тер. Взаимодействие с романтизмом (в отталкивании и восприятии) представляет одну из центральных проблем развития сербской реалистической литературы на этапе ее становления с конца 60—начала 80-х годов. Это подтверждает типологическую общность процесса развития реализма начальной стадии в южнославянских литературах, о чем в свое время писал Боян Ничев².

Но романтикам второй половины XIX в. еще предстоял взлет, их лучшим произведениям предстояло появиться, когда в 1860 г. вышел роман Якова Игњатовича (1822—1888) «Милан Нарандžич», признанный первым реалистическим романом в сербской литературе. На протяжении почти трех десятилетий с творчеством Игњатовича окажется связанной важная тенденция в развитии сербского реализма — становление жанра реалистического романа. Однако магистральный путь реализма проложит поколение писателей, ведущая роль среди которых принадлежала не Игњатовичу, а Глишичу и Лазаревичу. Вступив в литературу позже Игњатовича — в конце 60-х—70-е годы, они как бы минуют творческий опыт своего старшего современника. Их художественный поиск выражается в малых прозаических формах, в рассказе, который они утверждают как главный жанр формирующейся реалистической литературы. Высокие результаты этой традиции на следующем этапе развития сербского реализма позволяют выдающемуся сербскому критику начала XX в. Й. Скерличу назвать рассказ «национальным жанром сербской литературы» — тем, «что есть в ней самого типичного и самого лучшего»³. Позже, в 90-х—900-х годах сербский реализм выйдет через рассказ к роману, и традиция Игњатовича вольется в этот процесс. Но это будет позже...

Соотношение разных параллельно проявлявшихся тенденций, формирование магистрального течения — еще одна проблема сербской реалистической литературы периода ее становления, которая продолжает озадачивать исследователей.

Игњатович — уроженец маленького городка близ Будапешта, формировался под воздействием общественно-исторических и культурных условий, в которых жили сербы к северу от Дуная, в Воеводине, на территории, входившей в состав австро-венгерской империи. Между тем, когда (конец 60-х—70-е годы) реализм завоевывает позиции главного направления в литературе, решающую роль в его становлении приобретают процессы, связанные со все более активно развивающейся — как в социальном, так и в духовном плане — Сербией. Для Сербии это годы утверждения ее государственной самостоятельности, обозначенные такими событиями, как вывод турецких гарнизонов из сербских городов-крепостей в 1867 г., а затем провозглашение независимого Сербского княжества (в результате сербо-турецкой и русско-турецкой войн 1876—1878 гг.). Это дало импульс интенсивному развитию столицы Сербии Белграда как ведущего центра политической и культурной жизни сербов.

Не удивительно, что в этих обстоятельствах проблематика романов Игњатовича, обращенная к жизни сербов в пределах австро-венгерской монархии, приобретает известную «периферийность», что

не могло не сказаться на степени влияния писателя на современную ему литературу. Но, естественно, не только проблемно-тематический характер определял эти соотношения.

Игњатович вошел в литературу в конце 40-х годов, когда в сербской прозе наглядно обозначились две тенденции. В одной из них, связанной со спецификой развития национальной культуры у сербов, живших на территории Австрии, определяющую роль играла просветительская книжная традиция. Заложенная Досифеем Обрадовичем, она получила свое дальнейшее развитие в творчестве столь разных творческих индивидуальностей, как М. Видакович, автор сентиментально-идиллических романов с национальной проблематикой, которыми зачитывались современники в 1810—1820 гг., — и выдающийся комедиограф, основатель национального репертуара И. Стерия Поповић. Пародийный роман Стерии «Роман без романа» (1838), направленный против отрыва сентиментально-идиллической прозы от действительности, стимулировал поворот сербской литературы к повседневной жизни современников, становление в ней реалистической традиции⁴.

Другую тенденцию в литературном развитии представляла проза писателей, непосредственно связанных с национально-освободительной борьбой начала XIX столетия в Сербии, среди них были идеолог национального возрождения Вук Караджич, писатели Матей Ненадович, Сима Милутинович (Сарайлия). Проза этих авторов (вторая половина 20-х и 30-е годы) берет свои истоки в устной народной традиции, в народном сказе, что отвечает столь актуальной в этот период задаче литературного развития, как становление национально-самобытных художественных форм. И в то же время она передает силу тяготения формирующейся литературы к реальной жизни своего народа (т. е. то, к чему с другой стороны, от книжной просветительской традиции подойдет в «Романе без романа» Стерия Попович).

Для Игњатовича, потомка старой сербской семьи, известной своими прочными национально-патриотическими связями, приобщение к литературе (как и вообще к проблемам культурного развития своего народа) произойдет в значительной мере в непосредственном общении с писателями национально-просветительской традиции, в частности с Видаковичем⁵.

Игњатович продолжит начинания первого сербского романинописца. Но в отличие от своего предшественника, обогащенный опытом все более интенсивно развивавшейся национальной литературы (напомним слова современного исследователя, который скажет, что после «Романа без романа» Стерии Поповича станет решительно невозможным писать так, как писал Видакович⁶) и знакомством с европейской литературой (хотя ее влияние пройдет подчас не только через более ранние произведения — XVIII в., например, но и через второстепенные образцы немецкой и венгерской литературы⁷), — Игњатович сделает одно из главных своих открытий: он решительно повернет сербскую прозу к современности. Внимание к социальным аспектам явлений и острота со-

циальных характеристик многих его героев, тенденция к поэтизации обыденного, юмор — эти черты своеобразия романов Игњатовича свидетельствовали о выходе писателя к реалистическому типу творчества. В то же время рядом своих черт (в частности, статичностью, известной заданностью характеристик персонажей, тяготением к авантюрно-юмористической стихии повествования) романы писателя оставались в рамках предшествующего, национально-просветительского этапа. В отличие от Игњатовича его молодые современники, зачинатели магистрального пути развития сербского реализма, видели выход в опоре на традицию, заложенную в художественной прозе Караджича и восходящую к народному творчеству как основному истоку национально-самобытного художественного развития.

И еще одна особенность Игњатовича препятствовала влиянию его творчества на развивавшийся реализм: он писал довольно бедным, во многом архаичным языком сербской городской среды, сформированной в венгерском окружении. Его язык не имел непосредственного выхода к истокам богатой народной речи⁸. Для литературы, в которой Вук Караджич провозгласил разговорную народную речь как основу литературного языка и его главное богатство, а борьба между сторонниками и противниками этого принципа составила едва ли не главное содержание литературной жизни на протяжении всей первой половины XIX в., — это было не безразлично. И это тоже одно из обстоятельств, как бы «потеснивших» значимость реалистических начинаний Игњатовича в современном ему литературном процессе⁹. Все сказанное ни в коей степени не умаляет, однако, роли этого писателя в развитии сербской реалистической литературы. Тенденции, им заложенные, проявятся в сербском реализме, в частности в романе, на более поздней стадии, не случайно в исследованиях последнего времени высказывается мысль о близости прозы Игњатовича к одному из наиболее ярких сербских реалистов конца XIX—начала XX вв. Сремацу¹⁰.

Исторические обстоятельства, в которых происходило формирование реализма в сербской литературе, характеризуются обостренiem общественно-политических и социальных противоречий в сербском обществе второй половины XIX в., развитием крестьянского движения, борьбой за общедемократические права в полицейско-бюрократическом государстве, каким становится в эту пору Сербия.

Развитию реализма способствовала атмосфера все более активного распространения новых идей, связанных с утверждением материалистического направления в науке и эстетике. Принципиальное значение, как теоретической базы в формировании основ реализма, имели статьи конца 60—начала 70-х годов С. Марковича и его единомышленников по вопросам литературного развития.

Среди единомышленников Марковича заметное место принадлежало выдающемуся болгарскому писателю Л. Каравелову (он

жил в 1867—1869 гг., находясь в эмиграции, в Белграде и Нови Саде). В повести «Виновата ли судьба?» (1868), написанной под влиянием романа Чернышевского «Что делать?», Каравелов поднимал проблему «новых людей» в сербском обществе.

В то же время важная роль в становлении сербского реализма принадлежит инонациональному литературному опыту — прежде всего высоким образцам русской реалистической прозы, знакомство с которыми (в оригинале и переводах) отмечено большой целенаправленностью: в сербской среде в 60—начале 80-х годов особенно популярны произведения Гоголя и Тургенева¹¹. Обращение к инонациональному опыту в значительной степени связано с относительно слабым развитием собственной прозы, все еще тяготевшей на пороге реализма к сентиментально-идиллической традиции (что несомненно поддерживалось и более общими причинами, в частности ограниченностью литературных вкусов читательской среды, которую, как правило, составляли жители маленьких провинциальных городков Сербии и Воеводины). Это и побудило передовых литераторов восполнить ощущимый пробел в национальном литературном развитии переводами, и переводы (в данном случае русской литературы) участвуют как важный фактор в формировании литературного процесса¹².

Первые сербские реалисты происходили (как, впрочем, и другие деятели сербской культуры этого поколения) из разночинцев. Это были, как правило, дети сельских священников, провинциальных торговцев (Лазаревич), крестьян (Глишич). Их родиной была центральная Сербия, известная своими повстанческими традициями начала XIX в. Ранние жизненные впечатления сербских реалистов связаны с устойчивым патриархальным бытом крестьянских семей и жителей маленьких провинциальных городков, а первое соприкосновение с историей своего народа и его культурой прошло через народные песни, культ которых (как и вообще фольклора) был высоко развит в патриархальной среде. Впрочем, героическая история народа ожила нередко и в семейных преданиях, соединявших легенду с личностью почитаемого в семье предка, например, у Глишича, дед которого — знаменитый в прошлом гайдук, боролся в рядах повстанцев национально-освободительного движения 1804—1813 и 1815 гг., или у Лазаревича, отец которого был связан родственными отношениями с самим Караджичем. Неудивительно, что представления этого поколения реалистов уйдут корнями в народную патриархальную среду.

В то же время решающую роль в формировании жизненных и литературных позиций писателей этого поколения сыграют годы их учебы в Белграде. Дети патриархальных семей, они окажутся лицом к лицу с исполненной социальных и нравственных противоречий жизнью быстро развивающегося города. В студенческих кружках определится их интерес к материалистической философии, революционно-демократическим идеям и реалистической эстетике Марковича. Сам Маркович станет кумиром молодежи, что, однако, будет небезопасным в государстве, выславшем за

свои пределы автора острокритического сочинения «Сербия на Востоке» (1872). За нелегальное распространение запрещенной книги Глишич подвергается аресту (1872) и лишь амнистия, объявленная новым князем, поможет его освобождению. Царившее в этих кружках увлечение русской литературой сделало будущих писателей не только страстными поклонниками, но и пропагандистами русской реалистической прозы. Как отметит В. Вулетич, Сербия не знала другого такого времени, когда бы русская литература была в такой степени фактором ее формирования, как в 60—70-е годы¹³. Характерно, что именно с переводов русской литературы начинали свой творческий путь и Глишич, и Лазаревич. Деятельность Глишича как переводчика русской литературы особенно значительна: ему принадлежат переводы произведений Гоголя («Мертвые души», 1872; «Тарас Бульба», 1876, и др.), Пушкина, Гончарова («Обломов», 1898), Островского, Толстого (в том числе «Война и мир», 1899—1900).

С формированием капиталистических отношений в Сербии второй половины XIX столетия осмысление национальных путей исторического развития становится ключевой проблемой идеологической жизни. Судьба патриархального уклада, с которым сопрягались многие нравственные и эстетические ценности народа и которому буржуазная формация несла разрушение, интересовала представителей разных общественных кругов, и отношение к этой проблеме было разным: к ней обращались консерваторы и ее рассматривал в своих трудах С. Маркович. С большой проницательностью выявил он реакционные стороны этого общественного уклада. В то же время с опорой на патриархальную сельскую задругу связывал Маркович свою утопическую мечту о преодолении Сербией капиталистического пути развития и о выходе ее к социализму — после крестьянской революции.

Естественным было внимание к судьбе патриархального уклада и молодого поколения писателей, формировавшегося под влиянием идей, самой личности Светозара Марковича. Если у одних авторов в восприятии этой проблемы выступала острокритическая настроенность по отношению к вторгавшимся в патриархальный мир капиталистическим явлениям — это характерно для Глишича, то другие выражали свой протест против этих явлений поэтизацией патриархального уклада как символа самобытного, гармонического начала в национальной жизни. В этом направлении развивалось творчество Лазаревича. Несхожие творческие индивидуальности — Глишич и Лазаревич — вошли в литературу, олицетворяя разные стороны формирующегося реализма, как бы продолжая и дополняя один другого.

* * *

Первый рассказ Глишича «Ночь на мосту» относится к 1873 г. К этому времени автор уже известен в литературной среде как своими переводами русской классики (в том числе

«Мертвых душ» Гоголя), так и зрелыми размышлениями о реалистическом пути развития литературы, высказанными им в предисловии к переводу поэмы-романа Гоголя.

Главная тема рассказов Глишича связана с жизнью сербской деревни в тот особенно напряженный для нее период, когда все активнее развивавшиеся капиталистические отношения разрушали патриархальную крестьянскую среду, вызывая новые, чуждые, казалось, всем ее многовековым традициям процессы и явления. Столкновение противостоящих друг другу «способов жизни», какими были буржуазный мир и патриархальный уклад, обостренно воспринимались сербской интеллигенцией, вышедшей из народной среды. В оценке происходящего Глишич, как большинство представителей прогрессивной интеллигенции, преемников Караджича и сторонников Марковича, исходил из убеждения, что в крестьянстве заложены главные силы нации, основа национального характера, а в крестьянской задруге — наиболее полное и по своему идеальное выражение жизненного уклада народа, его морально-этических норм.

Внимание Глишича приковывает социальный аспект действительности, и главный конфликт его прозы заложен в столкновении крестьянства с разного рода представителями « власти »: уездными чиновниками, ростовщиками, торговцами, олицетворявшими чуждый народу общественный и нравственный порядок. Эти процессы в жизни принимали уродливые формы: сталкивались, как отмечает Б. Ничев, старая этическая культура с неусвоенной, «подправленной», недоразвитой буржуазной цивилизацией. Рождалось обилие трагикомических ситуаций, что давало импульс к интенсивному развитию в реалистической литературе сатирико-юмористической линии¹⁴. Проза Глишича стояла у ее истоков. Смех — преимущественно юмористической окраски, был главным оружием писателя в обличении формирующегося буржуазного уклада. В «местных условиях» этот новый уклад олицетворяли такие характерные для рассказов Глишича персонажи, как трактирщик и лавочник, писарь, уездный начальник, а то и школьный учитель — невежда, лентяй и взяточник. В творчестве Глишича зарождалась одна из центральных тем реализма в южнославянских литературах — разоблачение героя нового времени, дельца буржуазной формации, высокочки и приспособленца, в котором «первозданная патриархальность» соединялась с алчным предпринимательством и беззастенчивой тягой к наживе. Этот характерный для южнославянского реализма герой пройдет сквозь творчество выдающихся сербских реалистов Сремаца, Домановича, Нушича. Одной из его вершин станет знаменитый образ Бай-Ганю в творчестве замечательного болгарского сатирика А. Константинова¹⁵.

Нравственная оценка пока преобладает в восприятии Глишичем проникающих в деревню капиталистических тенденций, и в этом проступает характерная черта первого этапа формирующегося реализма. Преобладает и оптимистическое решение кон-

фликта, связанное с иллюзиями писателя (как и других сербских реалистов начального этапа) относительно целостности патриархального крестьянского коллектива. Иллюзии Глишича держатся на его вере в народ. В столкновении героев его рассказов крестьян с «властью» побеждает народный ум, смекалка, юмор, позволяющие простым людям — темным, как будто, неграмотным — ловко обойти чиновника и мироеда, высмеять его всей деревней («Рога», «Долг платежом красен»).

Но в своем рассказе «Голова сахару» (1875) писатель делает чрезвычайно важный для дальнейшего развития сербской прозы шаг, углубляя социальную основу конфликта и социальную характеристику персонажей. Деревню, еще недавно весело смеявшуюся над «чужаками» и выходившую из столкновения с ними с победой, прочно прибирают к рукам действующие заодно, в согласии друг с другом местные чиновники, полицейские, духовенство. Они хищнически обирают деревню, изощряясь во взяточничестве и обмане зависящих от них крестьян. (Насколько процесс разорения деревни, опутанной кабальными долгами, был одним из самых острых вопросов сербской действительности того времени, свидетельствует статья С. Марковича «Наш экономический прогресс», написанная в 1871 г. В предприятом автором анализе экономического состояния Сербии проблема обнищания крестьянства занимает центральное место.)

Главный мотив рассказа — голова сахару, которая становится «подарком» крестьян якобы неподкупному чиновнику, собирающему подати, а в действительности — предметом ловкой купли-продажи, состряпанной тем же чиновником за спиной у крестьян в целях собственной наживы. Этот мотив дает выход в многоаспектную характеристику современной писателю деревни. Герой рассказа — крестьянин Радан, попавший в кабалу к процентщику и не сумевший откупиться (хотя и ему пришлось дарить голову сахару). Он и его семья разорены, его имущество идет с молотка. Но в поверженном, казалось, человеке стихийно пробуждается бунтарь: Радан убивает своего губителя, за что его отправляют на каторгу. Немного в сербской реалистической прозе начального этапа страниц, где бы столь обнаженными оказывались социальные противоречия современной деревни (следует напомнить роман Игнатовича «Странный мир», 1868 г.). История с головой сахару, действительно имевшая место в одном из округов Сербии¹⁶, приобретает в рассказе Глишича обобщающий смысл сатирического гротеска с остросоциальной, антибуржуазной направленностью. В формирующемся реализме этот рассказ представляет одно из наиболее ярких подтверждений того, что через сатиру, смех проходит главный путь в преодолении литературой идеализирующего начала, в ее сближении с действительностью и выходе к социальным корням происходящих в ней процессов.

Неверно было бы думать, что в этот переходный для литературы период пути постижения ею социальных закономерностей действительности (пути ее сближения с жизнью) проходили

только через творчество писателей, которые, подобно Глишичу, опирались на реалистические принципы искусства. Важные встречные процессы идут в эту пору в романтическом типе творчества. Для прозы 70-х годов здесь особенно значителен пример Джуры Якшича (1832—1878) — выдающегося представителя сербского романтизма, поэта и прозаика, драматурга, художника.

Так же как Глишич, Якшич-прозаик работал в жанре рассказа, и тема жесточайших социальных противоречий и столкновений была одной из главных тем его прозы (особенно на материале жизни деревни — как Воеводины, так и Сербии).

Якшича, уроженца одного из сел Воеводины, формировали события 1848 г. в родном крае. 16-летним юношей он принял в них непосредственное участие, и трагедия народа, поднявшегося на борьбу против национальных и социальных угнетателей и преданных своим вождям, определила характер творчества писателя, мужественно защищавшего обездоленных, гневно разоблачившего угнетателей. Ранний опыт политической борьбы, обогащавшийся в течение всей лишенной покоя и благополучия жизни писателя, помог ему увидеть действительность в остро социальном аспекте. Мятежное отрицание феодального порядка в рассказах из жизни воеводинской деревни («Сербский подпасок», незавершенная повесть «Помещик») соединялось в творчестве Якшича с резкой антибуржуазной направленностью его произведений о провинциальной городской среде, о крепнущем влиянии бюрократического аппарата в Сербии.

Проза 70-х годов не знала такого, как в творчестве Якшича, пафоса обличения социального зла, таких драматических примеров беззакония в обществе, основанном на власти денег, бедственного положения крестьянства и вообще социальных цизов («Сирота из Баната», «Помещик» и др.). Не было в ней и такой, как у Якшича, пронзительной ноты социального гуманизма, и того бунтарского начала, которое нес в себе герой его рассказа «Сербский подпасок», вставший на защиту своих прав, своей чести. Здесь у Якшича, как и у Глишича, проходил путь сближения литературы, творчества с жизнью народа. И так же, как Глишич (а в поэзии этого времени — Змай), Якшич выходит к реализму прежде всего в сатире (в частности, в одном из лучших своих сатирических рассказов «Кусочек швейцарского сыра», запечатлевшего атмосферу всеобщей подозрительности и слежки, страха перед демократическими настроениями в бюрократической Сербии). Поиски выхода к реализму в романтическом в основе своей типе творчества Якшича убедительно подтверждают, как ограничен был реализм литературному развитию эпохи. Но нельзя не обратить внимание на то, что рассказы Якшича — и прежде всего его рассказы о крестьянах, «совпадая» с прозой Глишича в оценке социальных основ действительности (а в чем-то и опережая ранний реалистический опыт), оказываются написанными романтическим языком. Якшич оставался романтиком в характерных для него конфликтах, строившихся на

драматическом столкновении благородного героя (как правило, из народа) с заведомым злодеем (власть имущим), в сюжетах, развитие которых нередко предопределяют разного рода таинственные предзнаменования, а кульминация действия происходит глухой ночью или в момент разбушевавшейся стихии (бури, наводнения и т. д.). Он был романтиком в своих пейзажах с подчеркнутой красотой и мощью природы, в тяготении к крупным, гармонически совершенным (и в этом своем совершенстве схематичным) характерам, в резко контрастном своем письме (в противостоянии добра злу, страдания — благополучию, положительного — отрицательному). Он был романтиком в подчеркнутой экспрессивности своей речи, в том возвышенно-поэтическом языке, каким говорили его крестьяне.

И вот рассказы Глишича. С первых своих страниц они открывают перед читателем деревенский мир, привлекающий своей неизведанностью, достоверностью происходящего. Живые ситуации сельских будней, зрямость, вещественная осязаемость окружающего человека мира, стихия народного юмора, искусно проявлявшаяся уже в самой интонации устного рассказа, с которой вел автор повествование, — все это как бы служило откликом писателя на призыв Марковича дать верное отображение действительности, приблизить литературу не только к жизни народа, но и к повседневности в этой жизни (напомним, что и сам Глишич в оценке Гоголя выделит как особенно важную сторону творчества русского писателя «истинное содержание самой жизни»¹⁷).

Свой путь Глишич прокладывает в решительной деромантизации прозы. (Хотя точнее было бы сказать, что эта характерная для раннего этапа реализма особенность в сербской прозе имеет свою специфику: отталкивание идет скорее от довольно развитой псевдоромантической традиции.) Открыто полемические позиции писателя по отношению к романтическому типу мышления, засложняющему подлинную жизнь, не раз проявляются в его творчестве. Напомним эпизод, с которого начинается центральное произведение писателя «Голова сахара». Герой рассказа крестьянин торопится засветло доехать из города домой. По пути его пагоняет какой-то человек, одетый по-городскому. Из диалога выясняется, что это некий «профессор», интеллигент. Расспрашивая крестьянина о его житье-бытье, новый знакомый выказывает такую неосведомленность, оторванность от жизни деревни (где будто бы правят добрые начальники, а вверенная им заботам паства, попивающая кофе с изысканными сладостями и т. п.), что его нелепые понятия о реальной действительности заставляют вспомнить высмеянную в свое время Караджичем прозу Видаковича. Обличая беспомощно-наивные представления псевдоромантиков о жизни народа, писатель, продолжая повествование, противопоставлял им в своем рассказе почти документальную историю разорения крестьянина ростовщиком.

И другая форма полемики Глишича с романтической традицией не замедлит сказаться. Образ народа (крестьянства) форми-

руется в отталкивании писателя от характерной для романтической литературы трактовки этого образа в приподнятом, героическом плане. Его крестьяне в этом рассказе — народ темный, суеверный, весь во власти угнетателей. Нельзя не напомнить в этой связи, что Глинич, переводивший «Тараса Бульбу» Гоголя и, как большинство его современников, восторженно воспринявший эту повесть, не пробовал, однако, своих сил в историческом жанре, хотя творчество Гоголя в целом было для него высоким образцом, а «Вечера на хуторе близ Диканьки» стали своего рода стимулом для его рассказов о сербской деревне. В этом несомненно проявилась творческая индивидуальность Глиничча, но, в то же время — и специфика обстоятельств, в которых происходило становление сербского реализма, когда уже само обращение к прошлому сопрягалось с романтической традицией и, следовательно, вступало в противоречие с принципом сближения литературы с действительностью, с жизнью народа, выдвинутым реалистической эстетикой Марковича.

Особенность первых шагов сербской реалистической прозы, связанной с творчеством Глиничча, состояла в том, что, отталкиваясь от принципов романтического искусства, реалистическая проза «припадала» в своих поисках средств сближения с жизнью к истоку национальной культуры, открытому романтиками, — она обращалась к фольклору. Фольклор продолжал оставаться для сербской литературы той главной отечественной традицией, от которой шло ее дальнейшее развитие. Это важно иметь в виду как пример преемственности в развитии литературного процесса, когда формирование нового качества происходит не только в отталкивании от предшествующей традиции, но находит в ней «точку опоры».

Однако теперь менялась ориентация в обращении к фольклору. Реалистическая проза обращалась не к героическому песенному фольклору или к лирической песне, а к тому пласту народного творчества, который, несмотря на то, что был открыт еще Караджичем (и использован им в таких произведениях, как «Житие Велько Петровича», 1825, и др.), остался сравнительно мало известным, — к устной народной прозе. Не к волшебной сказке, а к ее юмористическим и сатирическим жанрам, к народному анекдоту.

Анекдоту, в котором богатей стремится поживиться за счет крестьянства, а тот его ловко обходит, и богатей оказывается наказанным, высмеянным, — родственны многие рассказы Глиничча (это и «Рога», и «Долг платежом красен», и др.). Анекдот заложен и в мотиве центрального произведения писателя «Голова сахару», хотя развитие и углубление социальных основ замысла вывело это произведение далеко за пределы народного анекдота. Сама форма анекдота близка писателю непосредственным выходом к повседневности, крепкой земной основой своего юмора. С народной прозой рассказы Глиничча соприкасаются и рядом других особенностей. Так, в свойственном народному анекдоту

оптимистическом звучании решает писатель в ряде случаев исход конфликта между крестьянином и «властью». Совпадение позиций писателя с народной точкой зрения характерно для сербской реалистической прозы первого этапа — в ее оценке действительности преобладает защита крестьянской общины как идеальной формы отношений.

Развивая один из главных принципов реалистической концепции Марковича — сблизить литературу с жизнью народа, — Глишич делает чрезвычайно важное для литературы открытие: он стремится ввести в нее народ (для него это патриархальное крестьянство) во всем своеобразии его мироощущения, в его фольклорном мышлении, приобщить читателя к народной среде не только с помощью достоверных внешних реалий окружающего его мира, но и как бы «изнутри». Этому служит передко использующаяся автором имитация народной устной речи, сказовая форма повествования (в этой манере был написан уже первый рассказ писателя «Ночь на мосту»). Здесь следует искать и корни такой особенности творчества Глишича, как его обращение к фантастике, к бытующим в крестьянской среде повериям и разного рода историям с нечистой силой. Эти мотивы присутствуют во многих произведениях писателя, начиная с его первого рассказа «Ночь на мосту», в котором бывалый рассказчик повествует историю знакомого всем присутствующим крестьянина: забыв однажды надеть ладанку, герой рассказа подвергся нападению нечистой силы. В неравной борьбе крестьянин выстоял и одолел нечисть.

Нет сомнения в том, что на обращение Глишича к народной фантастике повлияло его увлечение Гоголем¹⁸. Это, естественно, не было прямым подражанием русскому писателю: пример Гоголя служил Глишичу своего рода творческим импульсом, сочтавшимся с задачей раннего этапа сербского реализма — сблизить литературу с жизнью народа. Различие в использовании народной фантастики определялось не только внешними чертами, т. е. характером поверий, мотивами и образами так называемой нечистой силы, бытующими в сознании сербского и украинского народов (об этом, кстати, уже писалось¹⁹). Едва ли не более важным в данном случае представляется различие, восходящее к специфике сербского литературного развития и взглядам писателя.

Напомним, что Глишич создавал свои произведения в атмосфере деромантизации литературы и утверждения рационалистического мировосприятия, одним из проявлений которого был призыв Марковича бороться с невежеством и суевериями в народе, в атмосфере оптимистической веры демократической интеллигенции в крестьянскую задругу. Это не могло не сказаться на творческой индивидуальности писателя. Не потому ли воспроизведение Глишичем народных обычаев и фантастических мотивов лишено той завораживающей поэтичности, той силы лирического начала, которые были свойственны этой теме у Гоголя? И той проявляющейся

в этой теме трагической ноты, которая связана с острым осознанием Гоголем непрочности в конечном итоге гармонии народной жизни в обществе нарастающих социальных противоречий? Трагическая тема в творчестве Гоголя, его многоголосье, как об этом уже писали исследователи роли Гоголя в истории развития сербского реализма, не воспринимается пока еще сербскими писателями²⁰. Своего рода подтверждение этому содержится и в предисловии Глишича к своему переводу «Мертвых душ» (1872), в котором он, кроме поэмы—романа касается таких уже широко известных читателю произведений, как «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Тарас Бульба», «Ревизор», и не упоминает (кроме «Портрета») переведенные к этому времени повести петербургского цикла²¹.

И еще одна сторона вопроса. Вот на что обращает внимание Глишич в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» все в том же предисловии к «Мертвым душам»: в них «с непревзойденной жизнью изображена жизнь украинских крестьян, во всем похожая на нашу»²². В этих словах угадывается внимание сербского писателя к правдивости изображения — в том числе народных обычаяев, нравов, быта. И когда в деромантизации прозы, в восприятии ее задач как изображения народной жизни и как средства просвещения народа, борьбы с его невежеством, писатель обращается к народной фантастике, его здесь привлекает возможность показать жизнь крестьянства, самого его облика более точным, правдивым, ввести читателя в его миропонимание. В этом свете появившиеся в литературе последнего времени попытки абстрагировать фантастические мотивы в произведениях Глишича от обстоятельств, в которых они возникали, от мировоззрения и литературных позиций писателя, стремление представить эти мотивы как обращение писателя к явлениям трансцендентного плана, а произведения, в которых они выступают — уже только на одном этом основании, — как главные художественные достижения писателя, предвестие в раннем реализме процессов более позднего, зрелого этапа литературного развития (едва ли не рубежа веков), — вряд ли можно воспринимать как научно обоснованные²³.

В связи с тем, что стремление Глишича запечатлеть крестьянскую среду во всей достоверности свойственных ей обычаяев, быта, поверий представляет одну из характерных особенностей его творческого мышления, естественно возникает вопрос об отношении писателя к этнографизму. Это течение, как правило, сопровождавшее начальный этап развития реалистической прозы, было характерно и для сербской литературы. Однако сказалось оно в явлениях менее значительных для литературного процесса, чем проза Глишича. (Наиболее яркими примерами этнографической прозы были книги современника Глишича М. Миличевича, в которых освещение народных обычаяев и нравов было всегда главной задачей. Этнографизм занимал большое место и в творчестве Я. Веселиновича.) Думается, что от этнографизма Глишича

«отводит» не только сам характер его творческой натуры, но прежде всего сопричастность писателя кругу Марковича, его формирование под непосредственным воздействием идей о высоком гражданском назначении литературы как оружия в преобразовании действительности.

Главный творческий принцип Глишича — сближение литературы с жизнью народа — определил поэтику формирующегося в его творчестве жанра рассказа.

С тяготением писателя к невыдуманной действительности связана документальная основа некоторых его рассказов. Она заложена и в «случаях из жизни», на которых строятся его произведения (вроде приведенного выше рассказа «Ночь на мосту»). И в любимых писателем анекдотах — своего рода отзывах реальных фактов²⁴. Самим своим строением, композицией рассказ Глишича противостоит эффектной фабуле романтического произведения. Писатель как бы следует естественному течению будничной жизни, событиям, случаям, имевшим место в той или иной деревне. Простота сюжета — одна из «заданных» особенностей рассказа Глишича. И в то же время большая усложненность (не столько, естественно, за счет внешних, сколько за счет «внутренних» линий) писателю пока не могла удаваться. В этом проявляется типологическая связь рассказа Глишича с начальными формами реалистической прозы, в частности с физиологическим очерком. Подтверждающим примером могут служить своего рода «вставные эпизоды» в ряде его рассказов, не связанные с основной фабулой. Подобный прием, как отмечалось выше, имел место в начале рассказа «Голова сахару», где герой по дороге домой встретился с так называемым «профессором» и вел с ним беседу о жизни деревни. В рассказе «Зловещее число» в основной сюжет тоже включается не связанный с ним эпизод, высмеивающий «любителя» старины. И в том, и в другом случае писатель поднимал актуальную для своего времени проблему обличения лжеучености и связанного с ней отрыва определенного слоя интеллигенции от жизни народа (проблема эта остро ставилась и Марковичем). Как мы видим, вставной эпизод отражал поиски путей приобщения читателя к более широкому кругу злободневных, социально значимых проблем современности, в отличие от короткого рассказа. Литература взывала к гражданским чувствам современников, открывая генетическую связь раннего реалистического рассказа с просветительской традицией. Гражданственная направленность становится своего рода «родовой» чертой сербской литературы: от просветителей ее воспримут романтики и вот теперь разовьют реалисты.

В то же время в этой манере повествования писателя проявлялось и столь характерное для реализма в целом тяготение к разностороннему охвату действительности, и та стихия устного народного рассказа, устной народной речи, от которой шел в своем творчестве Глишич.

Но вернемся, однако, к типологическим связям раннего реалистического рассказа с физиологическим очерком. Физиологический очерк (в отличие от этнографического) как жанр не получил в сербской литературе развития, если так можно выразиться, в чистом виде. Среди возможных причин не исключен характер традиций, в частности инонациональных, на которые опирались реалисты первого этапа. У русской литературы в эту пору, как известно, не было для сербских читателей конкурентов. Знакомились с ней зачастую в оригинале, захватывался большой пласт литературы, в том числе и очерк. Ничто не имело, однако, такого влияния, такой притягательной силы для первого поколения сербских реалистов, как проза Гоголя (а затем Тургенева). Не очерк (в том числе Помяловского и Решетникова), а именно художественная проза Гоголя оказывала прямое воздействие на сербскую литературу, о чем важно помнить²⁵.

Но элементы очерка вошли в ранний реалистический рассказ сербских писателей. Это подтверждают бытовые зарисовки в рассказах Глишича, в частности живо воспроизведенная автором в ряде его произведений атмосфера сельской корчмы — главного места действия в провинции, своеобразного театра, концентрирующего на своей «сцене» обилие персонажей: здесь сходятся крестьяне, чиновники, учителя, торговцы, всякий засезжий люд. (Кстати, корчма — любимое место действия в сербской реалистической прозе, особенно сатирической, — у Сремапца, Домановича. В корчме происходят события и остросатирического памфлета Якшича «Кусочек швейцарского сыра». В корчме встречаются и герой его сельских рассказов «Помещик», «Кривосецкая корчма». Но в отличие от Глишича, воспроизводившего завсегдатаев корчмы в обыденности их разговоров, внешнего вида, поведения, у Якшича — автора сельских рассказов — вся атмосфера встречи проникнута романтической таинственностью, напряженностью, неожиданным поворотом действия.)

Использует Глишич и такой характерный для очерка прием, как изображения разных типов в одной так называемой «профессиональной группе». Об этом свидетельствует, например, характеристика полицейского начальника в рассказе «Голова сахару» (и в этом же рассказе — правда, более бегло — воспроизведение образов менявшихся в округе попов, учителей). Прежде чем представить главный персонаж разворачивающихся событий, Глишич, проявляя меткую наблюдательность, вкус к жизненно достоверным, конкретным деталям и образам, описывает его предшественников, и перед читателем проходит «власть» не просто в присущих каждому персонажу личных свойствах характера и т. п., а в социально-историческом развитии этой группы — от примитивного, грубого чиновника на заре буржуазных порядков в отсталом полуфеодальном государстве — к ловко маскирующемуся утонченному мошеннику, непосредственному герою рассказа. Но при всей живости отдельных характеристик героев рассказов Глишича процесс создания писателем характера отмечен, как это

обычно бывает на раннем этапе развития реализма, схематизмом.

Большое место в прозе Глишича занимают диалоги персонажей. Прямая речь служит приобщению читателя к миру героев произведения, средством показа социальной среды, т. е. прежде всего крестьянства, — изнутри (опять-таки идея убеждения читателя в достоверности, правдивости происходящего, как одна из главных в творческой концепции Глишича, здесь очевидна). При этом писатель довольно широко пользуется теми переходными формами прямой речи, которыми характеризуется, по наблюдению Л. Я. Гинзбург, проза в своем развитии от романтического направления к раннему реализму. Пример диалогов в рассказах сербского писателя свидетельствует о том, что в переходных для данного этапа литературного развития формах прямой речи «возрастает стремление к натуральному изображению речи с неправильностями, перебоями, со всей ее физической фактурой»²⁶. (Заметим, что самый начальный этап этого процесса характерен и для прозы Якшича. Прямая речь некоторых его персонажей в рассказах из жизни воеводинской деревни изобилует венгерскими диалектными выражениями и отдельными словами при том, что в целом рассказы написаны языком, отвечающим романтической стадии литературного развития, хотя речь идет о тех же 70-х годах, когда создавал свои рассказы Глишич.)

* * *

В 1872 г. молодой Глишич, осмысляя в предисловии к переводу «Мертвых душ» характер современного романа, отмечал, в частности, что роман «входит в тонкости духовной жизни человека, представляя нам цельную картину его внутреннего развития и борьбы»²⁷.

Опыт национальной литературы не давал пока подтверждения этим словам — с внутренней жизнью человека сербский читатель знакомился в эту пору преимущественно по переводам русской реалистической прозы (напомним, что в одном только 1869 г. на сербском языке появилось три романа Тургенева — «Отцы и дети», «Накануне» и «Дым»). Тенденция психологического реализма формируется в сербской прозе лишь в конце 70-х—80-е годы, и связана она с творчеством Лазы Лазаревича.

Лазаревич происходил из крепкой семьи провинциального торговца. Его юность и годы учебы в Белграде совпали (так же, как у Глишича) с характерным для молодежи увлечением идеями Марковича. Не случайно среди первых произведений Лазаревича был его перевод (1869) главы из романа Чернышевского «Что делать?». По свидетельству Ж. Бошкова, этим переводом «писатель вошел в число первых популяризаторов новой эстетики реалистического направления и прогрессивной общественной мысли русских революционных демократов»²⁸. Увлечение новыми идеями было, однако, недолгим: взяли верх основы, заложенные в семье, в общении с деятелями национальной культуры консерва-

тивного толка, собиравшимся у родственника Лазаревича литератора М. Шапчанина (в доме которого будущий писатель жил в студенческие годы). Полному отходу от новых веяний способствовала учеба на медицинском факультете за границей, в Германии. Здесь, вдали от родины и семьи, к которой Лазаревич был очень привязан, в атмосфере обостряющихся буржуазных отношений, кристаллизуется убежденность писателя в национально-самобытном пути развития сербского общества, отличном от Запада. Этот путь Лазаревич, как многие его современники, видел в крепком патриархальном укладе. Судьба патриархального уклада, с которым в сознании писателя сопрягались основные нравственные и эстетические ценности в развитии сербского общества и которому буржуазная формация несла разрушение, не противопоставляя ничего более достойного, — эта проблема в разных своих аспектах стояла в центре внимания Лазаревича (как и в центре внимания всей литературы).

В то же время не прошла бесследно для становления художественного мышления писателя общественно-историческая, духовная атмосфера его юности, где признавалась самоценность личности в ее активном проявлении и отстаивались своих идеалов, в осознании ею своей неповторимости (яркой индивидуальностью был сам и Маркович; и привлекший внимание Лазаревича-переводчика образ Рахметова, личностями были и сербские романтики 60-х годов). Личность в ее исконных связях с патриархальной средой и в ее реакции на новые общественные процессы — еще одна узловая для прозы Лазаревича проблема.

Неприятие Лазаревичем буржуазных отношений выражалось не столько в критике нараставших социальных противоречий (этот аспект не был характерен для писателя, хотя ему и принадлежит один из лучших в сербской литературе рассказов, обличавших буржуазный мир, — «Народ воздаст»), сколько опорудствованию, в поисках и утверждении противостоявших этим отношениям тенденций национальной жизни. Для Лазаревича средоточием этих тенденций был патриархальный уклад.

Поэтизация стала одним из главных аспектов изображения патриархальной среды в прозе писателя. Любовно воссозданы им картины быта в патриархальных крестьянских домах и в семьях небольших провинциальных городков, характерные для этой среды обстановка, жизненный уклад — неспешный, как бы раз навсегда данный, добротный, сердечные отношения между людьми, их связи с первоосновами бытия — с природой, с традициями, воплощенными и в народных песнях, к которым обращаются герои, и в книгах, которые они читают (Обрадович, Видакович, М. Ненадович). Поэтизация обычая всегда выливалась в поэтизацию людей — цельных, крепких в своей нравственной основе, готовых помочь ближнему, людей мужественных в горе и в схватке с опасностью, самозабвенно радующихся жизни. Здесь, так же как у Глишича, несомненны связи прозы Лазаревича с народным творчеством, с народными поэтическими

истоками, открытыми романтиками, и, так же как у Глишича, художественные поиски в воссоздании писателем этого дорогого для него мира идут в отталкивании от романтической манеры.

С первых строк рассказов Лазаревича в их авторе ощущается писатель реалистического склада, тяготеющий к максимальной достоверности письма. Это сказывается в зрительной точности образа, в умении писателя найти выразительную емкую деталь, способствующую созданию живой картины: «Встречающие начали расходиться, — напишет Лазаревич в рассказе «Народ воздаст». — Вместе со столяром Марком ушли два его ученика, отругав перед тем трактирщика за то, что в прошлую среду подал им разбавленное пиво. Повернули назад и извозчики, предлагая по дешевке подвезти в город. Однако большинство предпочитало идти пешком, одни — чтобы «размять ноги», другие — чтобы «нагулять аппетит». Шли, заложив большой палец левой руки в карман меховой безрукавки и закинув тросточку на плечо. Маринка, жена бакалейщика, тоже не пожелала сесть в пролетку и весело шагала в небольшой компании, то и дело поворачиваясь к собеседникам спиной, но не из пренебрежения к ним, а потому, что на ней была расшитая золотом паколка, блестевшая так, что казалось, будто в Зайечаре все расцвело, а через Княжевац потекли молочные реки».

Реализм Лазаревича проявлялся и в естественности, с какой завязывается и затем развивается действие в его рассказах. Повествование нередко начинается встречей в дороге, разговором случайных попутчиков или приятелей (кстати, в использовании этого приема исследователи находят связь с манерой повествования Тургенева в «Записках охотника» — одном из самых любимых Лазаревичем произведений русской литературы), и рассказанная история предстанет как подлинный случай из жизни. Недаром читатели и критики воспримут рассказ «Первый раз с отцом к заутрене» как семейную историю самого писателя, а образ отца в этом рассказе, проигравшего все свое состояние, — как отца писателя, так что сестре Лазаревича придется опровергать это мнение публикацией биографии Кузмана Лазаревича. У повествования Лазаревича спокойная, ровная интонация. Язык писателя, народный в своей основе, — язык интеллигента, чистый, свободный от диалектизмов, и в этом смысле он чрезвычайно важное свидетельство утверждения литературной нормы в языке сербской реалистической прозы переходного периода (не случайно на языке прозы Лазаревича учились многие поколения).

Но интерес к подчеркнутой национальной самобытности патриархального уклада, тяготение к возвышенным чувствам и отношениям между людьми, к благородным в основе своей характерам, к противопоставлению духовно близких автору — и чуждых ему (чуждых прежде всего патриархальному миру) героям, т. е. своего рода черно-белое письмо, — эти особенности прозы Лазаревича выдают глубинную связь с романтической традицией у писателя, так решительно, казалось, от нее отталкивавшегося.

В этом нет противоречия: связь с романтической традицией органически свойственна творческой манере Лазаревича. Ее истоки восходят к нравственному опыту человека, идеалы которого птили светлые воспоминания о патриархальной семье, а оптимистические иллюзии относительно целостности патриархального уклада составляли основу мировосприятия.

Эта особенность взглядов Лазаревича проявилась во многих чертах его творческого мышления. Поэтизация не раз обернется в его рассказах идеализацией, и сельская задруга, не задетая процессами социального расслоения (столь характерными в этот период для сербской деревни — напомним, что большая часть рассказов Лазаревича создавалась в канун Тимокского крестьянского восстания 1883 г.), предстанет в благостных картинах процветания, а взаимоотношения в патриархальной семье — идиллией, покоившейся на мудрости старших, послушании и почитании их молодежью.

Основной конфликт в творчестве Лазаревича — столкновение между разными «способами жизни» — патриархальным и утверждающимся буржуазным — решается, как правило, в пользу патриархального уклада. Эта заданность сузит горизонты прозы Лазаревича, сосредоточенной на морально-этическом аспекте явлений, и не дает проникнуть к их социальным корням. Точно подмеченные живые черты современности не складываются в большинстве рассказов писателя в целостную, социально значимую ее характеристику. Так, сравнительно мало знакомый сербской прозе пласт городской жизни, в частности городская буржуазная среда (курортное общество в рассказе «Вертер»), характеризуется преимущественно падением нравов (безделье, сплетни, карточная игра и пр.).

В развивающейся молодой интеллигенции, в той ее части, которая шла к образованию из деревень и затем уже в новом качестве — учителей, чиновников, врачей — возвращалась в деревню, писатель не находил примеров, достойных подражания. Он усматривал в них тоже людей в нравственном отношении мало значительных, а то и просто низменных (образ учителя в рассказе «Школьная икона» стал карикатурой на демократическую молодежь, якобы подрывающую нравственные устои патриархальной среды). В критике Лазаревича, не делавшей какого-либо различия между явлениями буржуазного порядка и демократическими тенденциями общественной жизни Сербии, проявилась не только узость взглядов писателя, но и консерватизм его позиций.

Консерватизм Лазаревича не раз отмечали исследователи его творчества (прежде всего здесь следует назвать Й. Скерлича и Д. Йовановича). В то же время у современных авторов все чаще проявляется тенденция не обращать внимания на эту особенность взглядов писателя, рассматривать его творчество в отрыве от мировоззрения. Одни авторы при этом сосредотачиваются на художественно сильных сторонах Лазаревича как якобы един-

ственno значимых для последующего литературного развития²⁹. Другие пытаются пересмотреть мнение о консерватизме писателя, утверждая, что он остро чувствовал современность и уже поэтому не мог быть консерватором, что в критике демократической молодежи, например, проявилась его способность увидеть объективно существовавшие отрицательные черты в этом движении (как и вообще в сербской жизни³⁰).

Между тем проблема консерватизма взглядов Лазаревича остается, и подтверждается это не только отношением писателя к молодежи. Обратимся еще раз к рассказу «Школьная икона». Молодому учителю, приехавшему в село, противостоит народ, настроенный настороженно, враждебно, монолитно сплоченный вокруг священника, символизирующего гармоническое патриархальное начало. Тенденции нового мира, независимо от своего характера чужды (в понимании писателя) народной среде, ею отвергаются. Напомним, что и у Глишича крестьянская среда отталкивает от себя чужеродные ей явления. Но если Глинич (и это та важная черта его творчества, которую разовьют впоследствии реалисты 90—900-х годов) улавливает социальный аспект столкновения и его крестьянство отстаивает свои социальные права от посягательств развивающейся буржуазии, то крестьянство Лазаревича предстает прежде всего как пассивная масса, придерживающаяся крепких охранительских позиций.

Однако в изображении народной среды была у Лазаревича и другая, противоположная грань. Наследуя пафос романтической литературы, писатель высвечивает крупные, цельные характеры (или, вернее, дает эскизы к ним) мастера, крестьянина, с неистощимой в них силой добра, душевной щедростью, деятелем, творческим началом (рассказ «Он знает все!»). Истоки этой, казалось бы, противоречивости творчества Лазаревича восходят, так же как специфика развития сербской национальной культуры в целом, к связям писателя с жизненным опытом патриархальных (крестьянских) масс. Этот опыт был, как известно, неоднозначным, сочетая в себе положительную сторону и консервативные элементы крестьянской идеологии (нередко выдвигавшиеся реакционными силами на передний план как подлинное выражение народного духа³¹).

Все это осложняло становление реализма в творчестве Лазаревича. Явление по-своему переходное, проза Лазаревича соединяла в себе (в разных соотношениях) черты ранней стадии реалистического развития (с характерным для нее дидактизмом и непреодоленной связью с сентиментально-идиллической традицией) — со зрелыми формами реалистического мастерства. Специфика этого процесса проявлялась в достаточно органическом переплетении разностадийных черт не только в творчестве писателя в целом, но, как правило, в одном произведении. Это сказывается уже в том, что в основе своей дидактический как будто рассказ писателя не отгорожен глухой стеной заданности от живых процессов современности: они проникают в его прозу

под влиянием и развитой в нем как художнике наблюдательности, и в результате осознания им (часто подспудного) неоднозначности происходящего. Одним из таких примеров может служить рассказ «Первый раз с отцом к заутрене».

Все в этом рассказе подчинено утверждению крепкой патриархальной семьи, одолевшей нелегкие испытания, которые выпали на ее долю. Недавний разлад, грозивший гибелью внешне вполне благополучному дому, увенчан идиллией взаимопонимания и любви, которая возникает не без вмешательства чудодейственной силы — семейной иконы. Присмотримся, однако, к жизни этого дома. Суровый, властный нрав отца — хозяина, господина, требующего беспрекословного повиновения, не удостаивавшего лишним словом ближних, и мать, во всем ему покорная, — разве эти характеры и отношения не сформированы средой, поконившейся на угнетении личности? Лазаревич, утверждавший в патриархальной семье свой идеал, не сделает этого вывода. Но он подведет к нему, и вывод сделает в конце 90—900-х годах Борислав Станкович, в творчестве которого, сосредоточенном на судьбах людей, искалеченных безжалостными к человеку законами феодального уклада, и патриархальной семьи как его основы, — идет расшатывание этих устоев изнутри.

Рассказ Лазаревича ведется от имени ребенка, с обостренной чуткостью воспринимающего происходящее. Его страданием и страхом за мать (как и страданием самой матери), его незащищенностью судится жестокость и произвол, отстаиваются гуманистические принципы в жизни.

В рассказе «Первый раз с отцом к заутрене» возникает характерная для сербской реалистической прозы разновидность образа «маленького человека». Это — женщина, на долю которой выпала вся тяжесть сурового уклада патриархальной семьи в переходный период ломки старого мира под натиском буржуазных отношений. (Станкович разовьет этот образ — именно женские судьбы станут в его творчестве своеобразным фокусом сложных социальных процессов на Балканах в конце XIX—начале XX в., в женских судьбах выразит писатель свой протест против общества, построенного на угнетении личности.)

Но в рассказе Лазаревича ощущим и обратный процесс, когда под влиянием мировоззрческих позиций писателя, его иллюзий относительно целостности патриархальных основ — и отсюда задачность конфликта, — в духе сентиментально-идиллического его решения нарушается логика развития действия. Наивная, сентиментальная концовка, словно приставленная к напряженно-драматической основе рассказа, и в этом одна из особенностей не только данного произведения, но и вообще рассказов писателя. (Не случайно Д. Йованович замечал, что Лазаревич был больше реалистом в своих незавершенных рассказах, т. е. там, где не успевали проявиться в полную меру его взгляды.) Нарушается и логика характера: крутой нрав главы семьи, сформированный

феодальным укладом, трансформируется на глазах, обретая уступчивость, кротость, понимание ближних.

Особое место в выявлении специфики творчества Лазаревича, как и вообще в становлении сербской реалистической прозы, занимают рассказы писателя из жизни городской среды, преимущественно интеллигенции. Этот новый для литературы материал выдвигался самой действительностью — развитием города, ростом влияния в обществе образованной прослойки. Осмысление этого жизненного пласта шло у Лазаревича все в том же характерном для его творчества аспекте, крепкие патриархальные традиции сталкивались с явлениями буржуазного развития. Конфликт уже знакомый по его сельским рассказам и здесь не выходивший за рамки морально-этической проблематики преломлялся в судьбе личности интеллигента, корнями связанного с патриархальной средой. В обращении к личности состоит особая значимость этих рассказов.

Интеллигенты Лазаревича учатся за границей, они бывают на европейских (немецких, как правило) курортах, круг их общения давно вышел за пределы патриархальной среды. В рассказах писателя не возникает, однако, той интеллектуальной атмосферы, горячих идеиных споров, с которыми неразрывно связана жизнь интеллигенции в русской реалистической прозе, в том числе и в произведениях столы любимого Лазаревичем и несомненно на него воздействовавшего своим творчеством Тургенева³². А если и завязывался спор (как, например, в рассказе «Вертер»), то он сводился к достаточно прямолинейному, схематичному утверждению все той же идеи превосходства национально-самобытных, т. е. патриархальных форм общественного развития над западными. К отражению интеллектуальной атмосферы сербская проза подойдет значительно позже — в конце 900-х — начале 10-х годов, в творчестве Милутина Ускоковича, посвященном проблеме сербской интеллигенции.

Самовыражение интеллигента Лазаревича происходит в его эмоциональной жизни, в любви. В этом обращении писателя к жизни сердца как основной сферы проявления человеческой личности, ее судьбы — еще один пример открыто полемической позиции Лазаревича по отношению к литературной концепции Марковича с характерным для нее акцентом на рационалистическом начале. В рассказах, героями которых были интеллигенты, Лазаревич, словно вступая в спор со своим временем, с взвыавшими к разуму «молодыми апостолами», как называл последователей Марковича Змай, противопоставлял их точке зрения значимость эмоционального начала в человеке, роль любви, сердечности, душевной близости между людьми. Лазаревич как бы соприкасался здесь с сентиментально-идиллической традицией, и писатель, среди учителей которого был один из продолжателей этой традиции М. Шапчанин, но был и Тургенев, и Толстой, расходился с этой традицией, углубляясь в неведомые ей (как пока и всей сербской прозе) пределы внутренней жизни.

человека. В столкновении противоположных тенденций рождались пути преодоления ограниченности раннего реалистического опыта и эстетической теории первых реалистов.

Борьба неотвратимо нарастающего чувства и страха преступить патриархальную мораль (в увлечении чужеземкой или замужней женщиной), нарушить свой долг перед патриархальной средой — вот тот психологический конфликт, который стоял в центре внимания Лазаревича. Развязка конфликта происходит в обычном для писателя дидактическом ключе, когда под воздействием «внешней» силы (в рассказе «Немка» это побратим героя, в «Вертере» — муж любимой, в «Ветре» — мать и т. п.) герой смиряется, и все должно прийти к характерному для Лазаревича благополучному исходу. Должно — и не приходит. Нет в этих рассказах той оптимистической ноты, на которой завершаются сельские рассказы Лазаревича и которую критики до сих пор склонны считать определяющей у писателя. Герой рассказа «Немка», поддавшийся назиданиям близких и победивший как будто свое чувство, возвращается в семью. Но семья не становится для него опорой, как, скажем, для героя «Первого раза с отцом к заутрене». В finale рассказа герой предстает душевно сломленным, бездеятельным, потерянным. Таким же потерянным, выбитым из жизни окажется герой «Вертера». И хотя останется неясной судьба еще одного интеллигента Лазаревича, подчинившегося власти матери и оставившего любимую (рассказ «Ветер»), но и в этой судьбе заложена подспудная тревога и какое-то первое напряжение.

Итак, личность, утратившая связь с семьей, опору в ней, оказывается неспособной выстоять под натиском жизненных обстоятельств — к этому выводу подводит Лазаревич. Но объективная значимость финала в таком, к примеру, рассказе, как «Немка», несомненно шире внушаемой читателю идеи. В крушении судьбы человека, в его душевной опустошенности отражается неоднозначность происходящего, драматизм развивающихся в жизни конфликтов. Это подтверждает и один из незавершенных рассказов писателя «Бабушка Вуйка», героиня которого старая женщина одиноко доживает свой век, покинутая сыном. И хотя ясно, что с сыном произошло что-то недоброе и он стал преступником, уже то, что изнутри нарушенены недавно еще, казалось, незыблемые семейные связи и ничто уже не спасает человека от беды, свидетельствует о том, что писатель подходит к постижению жизни в более сложном ее ракурсе.

Обращение к внутренней жизни человека занимает в этом процессе особенно важное место. Закладывая в формирующемся сербском реализме психологическую традицию, Лазаревич тяготеет к передаче нарастающего в человеке внутреннего напряжения, тонко улавливает переходы, смепу настроения, кульминацию душевной борьбы. Новые задачи, связанные с проникновением во внутренний мир человека, требуют освоения новых средств выразительности, и здесь поиски Лазаревича, осуществля-

лявшиеся в решительном отталкивании от внешних эффектов романтического стиля, его эмоциональных наожимов, громкой интонации, с одной стороны, а с другой — от неизжитых штампов сентиментально-идиллической традиции, оказываются в высшей степени плодотворными для развития сербской прозы.

Высоким образцом, поддерживающим Лазаревича в этих начинаниях, служит русская литература и особенно Толстой. С произведениями Толстого, как указывает Ж. Башков, Лазаревич не расставался. (В один из напряженных периодов своей жизни — во время войны Сербии с Болгарией в 1885 г., в которой он участвовал как врач, Лазаревич просит жену прислать ему «Войну и мир» Толстого, книга «не на полках, — пишет он, — а на одном из столиков в моей комнате»³³.)

Лазаревичу-художнику приходилось решать сразу несколько задач. Воспроизводя мир, в котором жили его герои, он стремился запечатлеть его с предельной жизненной достоверностью, и пластичность описаний, опиравшихся на добротную предметно-изобразительную основу, была одной из характерных черт его поэтики. При этом Лазаревич не был бытописателем (в том значении, в каком стал его младший современник и выдающийся сербский реалист С. Сремац, у которого вещь была одним из главных средств в характеристике персонажей). Быт — это и фон, создающий атмосферу достоверности, сообщающий объемность происходящему, и в то же время у писателя, тяготевшего к отображению внутренней жизни человека, писателя психологического склада, каким был Лазаревич, картины быта, обстановки, природы оказываются пропущенными сквозь эмоциональное состояние героя (или рассказчика), становятся средством передачи этого состояния. Происходит сближение объективного мира с внутренним миром человека (черта, которую впоследствии с таким мастерством разовьет в своей поэтике Станкович).

Так, например, в рассказе «Немка», в эпизоде последнего свидания, когда герой объявляет любимой о своем решении расстаться, смятенье девушки, не понимающей, не верящей, что все произошедшее серьезно, и вдруг это осознавшей, — все напряжение этого момента, весь его глубокий драматизм отражает не столько лаконичный диалог, в котором герои словно боятся выдать себя, свое волнение и говорят о другом, как бы ни о чем, — сколько звуки — беспорядочные и тревожные — случайно задетых клавишей рояля... А затем — внезапная глухая тишина, свет зеленой лампы и темные настороженные углы в комнате — оборвалась жизнь... Или в другом рассказе — «Первый раз с отцом к заутрене», когда после трагического для семьи проигрыша отца, мальчик, от имени которого автор ведет повествование, заглядывает в комнату, где всю ночь шла игра, и вид этой комнаты: наполовину сползшая со стола скатерть, в беспорядке раздвинутые стулья, разбитая кофейная чашка, окурки, пепел, дым от тлеющего огарка свечи — все это вселяет в маленького героя рассказа, не знающего еще, в сущности, что произошло, чувство

неотвратимой беды, нагнетает драматизм действия, готовит его кульминацию.

И еще один пример из неоконченного рассказа «Бабушка Вуйка», связанный с описанием старого дома героини. Каждый предмет в этом доме, тщательно, любовно воспроизведенный писателем, — своего рода деталь, способствующая более полному, объемному представлению о старом доме. В то же время все эти предметы как источник светлых воспоминаний о патриархальном прошлом, свидетели добросердечных отношений между людьми, — включаются в ту общую атмосферу поэтизации патриархального уклада, которая так характерна для Лазаревича.

Рассказы Лазаревича написаны, как правило, от имени очевидца, в той или иной степени причастного к происходящему, — лично пережившего эти события (как, например, «Первый раз с отцом к заутрене») или услышавшего ту или иную историю в дороге и т. п. Это придает рассказу чувство подлинности, достоверности и, разрушая условные границы жанра, вовлекает читателя в происходящее. Рассказчик, от имени которого ведется повествование, почти всегда обращен к слушателю, что также усиливает иллюзию достоверности происходящего и в то же время повышает действенность художественного слова на читателя. И опять-таки мир, пропущенный сквозь внутреннее состояние человека, предъявляет к автору и в этом отношении новые требования (в сопоставлении с Глиничем, скажем) — преодолевается описательность в художественном образе, в художественном слове. Среди наиболее ярких примеров (опять-таки легко сопоставимых с прозой Глиничича) — диалог между матерью и отцом в рассказе «Первый раз с отцом к заутрене». Потрясенный проигрышем, отец готов наложить на себя руки, но стремительно появляется мать, и возникающий разговор — в односложных, отрывочных фразах передает концентрацию напряженной борьбы предельно взволнованных людей, когда один стремится переубедить, переломить другого, а тот не может сдаться, не может побороть свою гордыню — и как постепенно это, наконец, происходит.

С творчеством Лазаревича сербская реалистическая проза делает важный шаг в освоении более сложных, более зрелых форм повествования.

Рассказ «Немка» выполнен в форме писем героя к своему другу, как бы случайно найденных автором, от имени которого идет повествование (иллюзию подлинности, документальности писем усиливает начало первого письма с полуфразы — словно стерлись строки или потерялась страница рукописи). Форма писем о любви с характерным для нее исповедальным началом тайла для автора опасность соскользнуть в русло сентиментально-идиллической прозы (тем более, что точки соприкосновения у Лазаревича с ней были). Писателю удается избежать этой опасности: саму возможность власть в сентиментальность автор, от имени которого идет рассказ, тонко корректирует самоиронией.

Вообще этот писатель, терявший трезвое чувство реальности в защите патриархальных устоев, оставшийся здесь на уровне сентиментально-идиллической прозы, сохранивший дидактизм, но утративший свою трогательную наивность, в то же время вступал в открытую полемику с примитивной описательностью, безжизненными штампами этой литературы, подводил сербскую прозу к новым для нее формам реалистического мастерства.

Судьбы интеллигентов Лазаревича заставляют задуматься и над проблемой героя в сербской литературе. Герой Лазаревича — не геройчен, и здесь еще одна очевидная точка расхождения его прозы с национальной романтической традицией, у героя которой (не только в поэтических жанрах, но и в прозе, в частности, более близкой Лазаревичу — у Якшича) преобладает активная жизненная позиция — это борец, защитник правого дела. Противостоит Лазаревич в этом вопросе и той устремленности к действию, которая заложена в коллективном герое, в крестьянской массе у Глишича (давшей первого стихийного бунтаря в герое «Головы сахара» — Радане). Наконец, он отталкивается и от той устремленности к действию, которую утверждало своим примером поколение «новых людей» — поколение его молодости.

Герой писателя — человек, замкнутый на узколичных переживаниях, — стоит в стороне от острых проблем современности. Безвольный, раздвоенный, он поддается обстоятельствам, не находит своего места в жизни. Но это не «лишний человек» русской литературы с характерными для него «непреложимыми» в современном обществе внутренними силами: внутренние силы героя Лазаревича ограничены, их пока недостает на осмысление более широких общественно значимых проблем. В судьбах героев Лазаревича отражается «бесспутье» определенного круга интеллигенции, когда пережиты национально-освободительные идеалы, а поиски новых путей парализуются столкновением с торжествующей властью наживы и чистогана, с бездуховностью буржуазного общества. И все же интеллигент Лазаревича не безучастен (как правило, — в опосредованной форме) к происходящему. В рассказе «Вертер» писатель осуждает своего сентиментально-слезливого героя, влюбившегося в замужнюю женщину. Он иронизирует над самим типом этого человека — малообразованного (но имевшего все возможности таковым не быть), бездеятельного и какого-то инфантильного. И все же этот нелепый и потерянный в окружающем его мире мелких чувств и низменных интересов человек противостоит ему всем строем своей души — незащищенной, наивной и в существе своем порядочной. Вообще осуждая своих героев-интеллигентов за их отступление от дедовской морали, писатель в то же время подчеркивает живое чувство, живую душу в этих людях, в конечном итоге страдающих, надломленных и уже этим противостоящих бездуховному буржуазному миру.

И вот здесь мы подходим еще к одной особенности творчества Лазаревича — лишь намеченная писателем, она получит разви-

тие в прозе конца XIX—начала XX в., станет характерной чертой сербской реалистической литературы в целом. Речь идет о том, что именно в страдающем, униженном обстоятельствами человеком (а это всегда человек, связанный с патриархальными, т. е. для писателя народными основами) Лазаревич (перекликаясь с Якничем) откроет его подлинную ценность. Пример героини рассказа «Первый раз с отцом к заутрене» остается в этом отношении наиболее ярким. В скромной, казалось бы забитой жизнью женщине, противопоставившей насилию, жестокости несгибаемую волю и силу духа, открывается подлинная значимость человеческой личности.

Думается, что в этом осознании ценности человека, связанного с народной средой, — с одной стороны, а с другой — в решительном неприятии Лазаревичем утверждающегося буржуазного мира, лежит путь к одному из лучших рассказов писателя «Народ воздаст».

Рассказ навеян военными событиями 1876—1878 гг., в которых Лазаревич принимал участие как военный врач. Действие рассказа происходит в провинциальном городке, жители которого ждут на пристани прибытие парохода. Он запаздывает, и большинство встречающих, для которых это своего рода развлечение, расходятся. Остаются двое — капитан, который ждет семью, очутившуюся в районе военных действий, и котельщик Благое, встречающий сына, солдата, раненного в бою. Из письма сослуживца сына он знает, что ранение легкое, однако ждет пароход с большим волнением. Перескакивая в разговоре с капитаном с одной темы на другую, он рассказывает о сыне — мастере золотые руки, с которым связывает все надежды на будущее семьи. В беседе возникает и тема участия изувеченных воинов, вынужденных просить милостию на церковной паперти. Сталкиваются две позиции — демократических словес (Благое), осуждающих государство, власть имущих за равнодушие к людям, спасавших их благополучие, и официальная точка зрения (капитан), прикрывающаяся демагогическими рассуждениями о том, что человек, проливший кровь за отечество, уже должен считать себя счастливым, к тому же с окончанием войны государство обеспечит инвалидов, и они не будут нуждаться. Пароход, наконец, пристает, и недавний разговор о судьбе раненых «вообще» обворачивается для Благое страшной личной трагедией: его сын жестоко искалечен войной, и все, что ему остается в жизни, — это просить подаяние. Потрясенные люди тут же на пристани собирают пожертвование. И потом еще некоторое время спустя горожане продолжали помогать несчастным. Но «в жизни ко всему привыкают... Со временем все бледнеет», — скажет писатель. Благое спивается и умирает, а сын его «получает обеспечение из государственного инвалидного фонда... и просит милостию!».

Борьба за освобождение родины, готовность жертвовать за нее жизнью — эта ведущая тема сербских романтиков, поданная

ими в героническом возвышенном ключе, преломляется у Лазаревича в острогоциальную трагедию личности, образ народа, призванного решать свою судьбу, — в образ социально бесправного «маленького человека».

Два разных «способа жизни» — патриархальный, народный и буржуазный, — разъятые, как правило, в творчестве Лазаревича, скрещиваются в судьбе героя рассказа «Народ воздаст». Человек, в котором писатель в таких своих рассказах, как «Он знает все!», «Первый раз с отцом к заутрене», утверждал хозяина своей жизни, этот человек оказывается обесцененным и отвергнутым буржуазным обществом, а еще недавняя готовность коллектива прийти ему на помощь, вырождается в равнодушие и отчужденность. К социальной сущности происходящего в этом рассказе хотелось бы привлечь внимание еще и потому, что в одной из сравнительно недавних работ о Лазаревиче этот его важный аспект опущен, и социально детерминированная судьба его героя, инвалида, подверстывается к судьбам тех персонажей в творчестве писателя, которые под влиянием разного рода обстоятельств в критическую для себя минуту жизни утрачивают или просто не находят в себе «психологическую опору»³⁴.

В творчестве Лазаревича «Народ воздаст» — единственный в своем роде рассказ, в котором автор под влиянием силы жизненных впечатлений преодолевает свои иллюзии и выходит к социальной сущности явления. Открываются новые возможности и в развитии реалистического мастерства писателя. Особенно важным представляется здесь отказ от искусственного, морализаторского разрешения конфликта, столь ослаблявшего уровень рассказов Лазаревича. Не менее значительна и социальная точность жизненно-конкретных черт, из которых складывается образ социальной среды (в частности, провинциального обывателя).

Итак, с творчеством первых сербских реалистов определяется принципиально новая ступень в развитии сербской литературы как одной из национальных форм художественного мышления в странах балканского региона. Формируясь в отталкивании от романтической традиции, творчество первых сербских реалистов наследует от нее озабоченность главными проблемами бытия своего народа. Вслед за романтиками реалисты делают новый шаг в утверждении устной народной прозы как главного национального источника художественного творчества. В то же время важная роль в становлении сербского реализма принадлежит опыту русской литературы. Повседневная жизнь маленького человека в пору ломки патриархального уклада и обострения социальных противоречий составили содержание сербской реалистической литературы. Ее пафос восходил к неприятию писателями развивающихся буржуазных отношений и противопоставлению им высоких нравственных критерев, заложенных в народной среде. Кругозор первых реалистов сузила идеализация патриархального уклада. Следующему поколению предстояло преодолеть иллюзии своих предшественников. Однако развивая социальный крити-

цизм в своем творчестве, поколение 90—900-х годов воспримет от первых реалистов столь характерную для них возвышенную устремленность к идеалу, их сострадание маленькому человеку и его защиту.

Через сатиру и юмор проходил у ранних реалистов главный путь социального обличения действительности. Развитие этой линии выведет реалистов конца XIX—начала XX в.: Сремаца, Домановича, Нушича — к вершинным достижениям реалистической сатиры в южнославянских литературах.

С психологическим талантом Лазаревича возникает «прорыв» раннего реализма во внутренний мир человека. Это та область, в которой реализм следующего поколения, углубляя процесс исследования все осложнявшихся связей между общественными, социальными процессами действительности и характером человека, откроет национальной литературе путь в XX век (Станкович).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В советском литературоведении попытка охарактеризовать начальный этап реализма в сербской литературе сделана Ю. Д. Беляевой в статье «Борьба Светозара Марковича за реализм в сербской литературе» (Сб.: Литература славянских народов. М., 1958, вып. 3).

² Ничев Б. Светозар Марковић и развој јужнославенског реализма. — В сб.: Светозар Марковић и српска књижевност. Београд, 1975, с. 40.

³ Скерлић Ј. Писце и књиге. Београд, 1955, књ. III, с. 26.

⁴ В связи с этим см.: Милисавац Ж. Значај сатире за развој реализма у српској књижевности: Реферат за V конгрес слависта у Софији. — Летопис Матице српске, Нови Сад, 1963, књ. 392, св. 1.

⁵ Бошков Ж. Млади Игњатовић (1822—1848). — В кн.: Зборник Матице Српске за књижевност и језик. Нови Сад, 1966, књ. XIV, I, с. 57.

⁶ Милисавац Ж. Савест једне епохе: Студија о Јовану Стерији Поповићу. Нови Сад, 1956, с. 82.

⁷ Живковић Д. Бидермајерски стил романа Игњатовића. — В кн.: Европски оквири српске књижевности. Београд, 1970, с. 300.

⁸ Ж. Бошков отмечает: «Язык никогда не был сильной стороной Игњатовича... Он не понимал подлинного смысла борьбы за народный язык, не опущал он и того огромного значения, какое имел народный язык, как средство художественной выразительности...» — Указ. соч., с. 42. См. также: Вученов Д. О српским реализмом и њиховим претходница. Београд, 1970, с. 67.

⁹ Сходную мысль высказывает И. Деретич в своей статье: «Српски роман. Историјски преглед» (Књижевна историја), Београд, 1975, VII, 27, с. 529), а также в кн.: Деретић Ј. Српски роман. 1800—1950. Београд, 1981.

¹⁰ Живковић Д. Указ. соч., с. 320—321.

¹¹ Милидрагович М. Гоголь у сербов во второй половине XIX века; Перовић Д. Тургенев в сербской литературе. — В кн.: Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX—начало XX века. М., 1975.

¹² Вулетић В. Н. В. Гогол и српска књижевна ориентација пре једног века: Зборник за славистику. Нова Сад, № 10, с. 31.

¹³ Вулетић В. Светозар Марковић и руски револуционарни демократи. Нови Сад, 1964, с. 217.

¹⁴ Ничев Б. От фолклор към литература. София, 1976, с. 322.

¹⁵ Об этом см.: Ничев Б. Указ. соч., с. 334.

¹⁶ Добрашинович Г. Милован Глишић: Живот и дела. Предисловие. — В кн.: Милован Глишић. Сабрана дела. Београд, 1963, т. 1, с. 51.

¹⁷ Глишић М. Сабрана дела. Београд, 1963, т. 2, с. 428.

¹⁸ Вученов Д. О српским реалистима и њиховим претходницима. Београд, 1970, с. 79.

¹⁹ Живковић Д. Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине XIX века.—В кн.: Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд, 1973. [Отд. отиск].

²⁰ Вулетић В. И. В. Гогол и српска книжевна оријентација пре једног века.—В кн.: Зборник за славистику. Нови Сад, 1976, № 10, с. 49.

²¹ Глишић М. Сабрана дела. Београд, 1963, т. 2, с. 429.

²² Там же, с. 429.

²³ Эта точка зрения отразилась, в частности, в выступлении Р. Ивановича, опубликованном в кн.: Живковић Д. Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке друге половине XIX века: Дискусија.—Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд, 1973, с. 413. [Отд. отиск].

²⁴ В связи с этим см. комментарии Г. Добрашиновича в кн.: Глишић М. Сабрана дела, т. I, с. 546—547.

²⁵ Мысль о воздействии этих писателей на становление сербского реализма высказана В. Вулетичем в его статье «Руски очерк и српска реалистичка приповетка XIX века» (Годишњак филозофског факултета у Новом Саду. Нови Сад, 1973, књ. XVI, № 2, с. 577). Однако не подкрепленная фактами, эта мысль представляется недостаточно убедительной, во всяком случае по отношению к творчеству Глишича и Лазаревича.

²⁶ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971, с. 350—351.

²⁷ Глишић М. Сабрана дела, т. 2, с. 428.

²⁸ Башков Ж. Лаза Лазаревич и русская литература.—В кн.: Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX—начало XX века. М., 1975.

²⁹ Николић М. Приповедање у првом лицу у прози Лазе Лазаревића.—Књижевна историја, Београд, 1972, IV, 15.

³⁰ Кашанин М. Светлост у приповеди (Лаза Лазаревић).—Кашанин М. Судбине и људи. Београд, 1968.

³¹ Об этом см.: Богданов М. Исходные основы и главные тенденции формирования сербской национальной культуры.—В кн.: Культура и общество в эпоху формирований наций. М., 1974.

³² Об этом см.: Башков Ж. Лаза Лазаревич и русская литература.—В кн.: Русско-югославские литературные связи: Вторая половина XIX—начало XX века. М., 1975.

³³ Башков Ж. Указ. соч., с. 138.

³⁴ Николић М. Указ. соч., с. 436.

Творческий путь В. Друмева и формирование реализма в болгарской литературе

М. Г. Чемоданова

Болгарский реализм XIX века прошел в своем развитии две стадии: раннюю (60—70-е годы) и стадию зрелости (80—90-е годы). Рубеж между этими двумя этапами проложила русско-турецкая война 1877—1878 гг., принесшая стране освобождение от османского ига и знаменовавшая собой завершение эпохи национального возрождения и начало новой эры в истории Болгарии — эры ее независимости. Изменилась ситуация и в литературе. Литературная панорама конца минувшего века, когда реализм достиг расцвета, став господствующим направлением, освещена в статье Д. Ф. Маркова «Реализм и другие течения в болгарской литературе конца XIX—начала XX века»¹.

Задача настоящей работы — выявить характерные особенности начального этапа болгарского реализма — этапа его формирования. Национальное своеобразие болгарского реализма определялось конкретно-историческими условиями, в которых проходило его становление. Реалистическое направление возникло в период наивысшего подъема национально-освободительного движения. Эпоха национального возрождения в Болгарии (1762—1878) была временем разрушения основ османского феодализма, возникновения капитализма, формирования болгарской нации, складывания национальной культуры, отставания духовной и политической независимости народа. Пяти вековое османское иго привело к тому, что в XIX в. в общественной жизни Болгарии сошлись, казалось бы, несовместимые явления: остатки патриархальных отношений переплетались с развитием буржуазного уклада, а рабовладельческий атавизм — с феодализмом «самой низкой и варварской ступени»².

Особенности общественной жизни вели к своеобразию литературного процесса: в болгарской литературе, развитие которой было прервано в XIV в. и возрождается с конца XVIII в., нередко наблюдается смешение, взаимопереплетение разнородных идейных и эстетических явлений, сосуществование классицистических, сентименталистских, романтических, реалистических тенденций. Причем такое сочетание не носило эклектического характера, а было органичным. Если во многих европейских литературах романтизм являлся антитезой просветительству, то в болгарской литературе эти течения развиваются не последовательно, а почти параллельно. Рассмотрение просветительства, романтизма и реализма как сменяющих друг друга стадий национального литературного развития не применимо к болгарской литературе эпохи национального возрождения, ибо в этой стране развитие

просветительской идеологии нередко находило свое выражение в романтических и реалистических формах. Литературные течения, на развитие и оформление которых в Западной Европе понадобились столетия, в Болгарии как бы наслаждались друг на друга, редуцируясь порой до тенденций, либо развивались почти одновременно. В силу интенсификации и стремительности литературного процесса они нередко характеризуются неполнотой форм, незрелостью. Поэтому в ряде случаев правомернее говорить о литературных тенденциях, чем о сложившихся направлениях.

Специфика болгарского реализма заключалась в том, что на ранней стадии своего развития (60—70-е годы XIX в.) он окрашивался различными оттенками иных принципов художественного обобщения, включая в себя элементы классицизма, сентиментализма и романтизма.

Весьма показательно в этом отношении творчество видного писателя эпохи возрождения Васила Друмева (1841—1901).

Друмев — личность поистине ренессансной многогранности. Беллетрист, драматург, литературный и театральный критик, педагог, публицист, редактор, издатель, ученый, он в то же время был бесстрашным общественным и политическим деятелем, одним из последовательных поборников болгаро-русского сотрудничества. Подобная широта диапазона, слияние в одном лице творца и политика — явление, типичное для многих писателей эпохи болгарского возрождения (Христо Ботев, Л. Каравелов, П. Р. Славейков, Д. Войников, Г. Раковский). Этот факт важно подчеркнуть, так как он помогает понять одну из особенностей болгарской культуры той поры — ее теснейшую связь с национально-освободительной борьбой против османского ига, духовного гнета фанариотов и социальной несправедливости.

Велики заслуги Друмева перед болгарской литературой. Его художественное творчество, отразившее наличие в ней различных общеевропейских тенденций XIX в. и ее неуклонное движение в сторону реализма, стоит у истоков национальной прозы и драматургии. С именем Друмева связана борьба за утверждение реалистической эстетики.

Своеобразие болгарского литературного развития состояло в том, что первыми значительными представителями болгарской эстетической мысли, зародившейся в 50—70-е годы XIX в., были не профессиональные критики, а прозаики, поэты, драматурги. Л. Каравелов, В. Друмев, Хр. Ботев, П. Р. Славейков, Д. Войников не только создают художественные произведения, но и выступают на литературно-критическом поприще. Поначалу критика еще не дифференцируется от других видов литературной деятельности, носит во многом синcretический характер. Для становления болгарского реализма эстетическая мысль возрожденцев сыграла чрезвычайно благотворную роль.

Надо, однако, отметить, что некоторые писатели, отстаивавшие в теоретических работах реалистические принципы отражения действительности, на практике создавали романтические и

сентименталистские произведения либо сочетали в них разнородные эстетические тенденции. Иными словами, «теория вышла вперед», что сыграло важную роль в ускорении движения болгарской литературы по пути освоения реалистического метода. Этому немало способствовали уроки русской реалистической литературы и критики. В России учились и работали многие болгарские писатели: Г. Раковский, Д. Чинтулов, Н. Геров, Н. Бончев, Р. Жинзифов, Хр. Ботев, В. Друмев, Л. Каравелов, К. Миладинов, Н. Катранов, Ст. Стамболов и др. Можно с уверенностью сказать, что русская литература явилась благотворным стимулатором становления реализма в болгарской словесности.

В работах первых крупных представителей болгарской эстетической мысли, Хр. Ботева, Л. Каравелова, Н. Бончева, «со всей очевидностью сказалось влияние идейной и эстетической программы русских революционных демократов»³. Хотя в идеино-философских воззрениях Друмева имеют место идеалистические концепции, просветительские иллюзии, в своих литературно-критических суждениях он был союзником Л. Каравелова, Н. Бончева, П. Р. Славейкова, Хр. Ботева в борьбе за реализм.

Друмев, проживший более 10 лет в России (1858—1869) и получивший там образование, был тесно связан с русской литературой и испытал влияние русской революционно-демократической критики. Его эстетические воззрения сложились под воздействием идей Белинского, ценившегося болгарским писателем необычайно высоко. Неоднократно в своих статьях Друмев опирается на имя и труды «неистового Виссариона». Он ставит Белинского рядом с Кириллом и Мефодием, Яном Гусом, Коперником, Ломоносовым, Карамзиным, Пушкиным и другими замечательными людьми, деятельность которых, по мнению писателя, не только возвышает славянский род, но и имеет значение для всего человечества⁴.

Понимая, что болгарская литература «находится в самой начальной фазе своего возрождения»⁵, Друмев видит настоятельную необходимость в появлении критики, которая особенно нужна в момент формирования национальной литературы, утверждения критериев культурных и эстетических ценностей. Поэтому в редактировавшемся им журнале «Периодическо списание» (орган болгарского Литературного общества, которое было прообразом Болгарской Академии наук) он создает отдел критики, руководит им и сам пишет большую часть статей и рецензий. Литература, пишет Друмев в программной статье «О критике», призвана отражать дух времени, просвещать и воспитывать общество, знакомить с прошлым и настоящим народа, возвышать людей нравственно, пробуждать национальное самосознание. «Критика — проповедник истины, сеятель доброго, полезного, прекрасного»⁶ (курсив В. Друмева). Одним из первых он вводит в возрожденческую критику чисто эстетическое понятие «прекрасного». Но знаменательно, что к древнегреческой формуле «калокагатии» (единство добра, правды, красоты) писатель добавляет еще и

требование «пользы», которое трактует весьма широко. Польза литературы должна заключаться в том, чтобы содействовать преобразованию жизни, способствовать просвещению народа, идейному развитию общества.

Эстетическая программа Друмева, в которой преломлялись требования национально-освободительной борьбы периода возрождения, тесно связана с общими особенностями его мировоззрения. Принадлежа к лагерю просветителей, писатель в распространении знаний видел предпосылки политической независимости страны, средство спасения нации от гибели: «Долгие тяжкие годы духовной смерти уже проходят и скоро совсем исчезнут, когда распространится истинное просвещение во всем отечестве нашем... у нас день ото дня растет самосознание, и дух наш ищет и требует пищи»⁷. Литература и должна была стать, по убеждению Друмева, частью духовного просвещения, способствовать возрождению болгарской нации. Критик выступал за слияние в литературе «пользы» и «художественности».

Перекликаясь с мыслью Белинского о том, что искусство должно служить общественным интересам, Друмев писал, что задача зарождающейся болгарской литературы — правдиво отражать жизнь народа, «вопиющие народные нужды», затрагивать проблемы, волнующие современников.

Вслед за Белинским, считавшим, что «талант должен быть органом сокровенной думы всего общества... его, может быть, еще не ясного самому ему стремления»⁸, Друмев подчеркивал призвание писателей быть «вождями духовной жизни болгарского народа»⁹.

Эстетика Друмева включает в себя понятие народности литературы, важнейшим признаком которой он считал передачу духа национальной жизни. Литература, по мнению критика, является «лучшим зеркалом духовной жизни всего народа»¹⁰. Писатель, уверен Друмев, должен черпать материал для своих произведений из болгарской жизни. «Истинное достоинство писателя состоит в том, чтобы он хорошо знал что пишет и как нужно писать; или, говоря другими словами, писателю нужно основательно знать: 1) предмет, о котором он берется писать, и народ, для которого он стремится создать то или иное произведение»¹¹. (Курсив В. Друмева.) Лишь та литература может считаться народной, которая выражает самосознание болгарской нации.

Духовное родство Друмева с Белинским ясно проявляется в суждениях болгарского писателя о драматургии. «Характеры — это первое дело в драматургическом искусстве», — писал Белинский¹². Друмев одним из основных требований драматургии также считает создание характера, показ психологий героев. Он поднимает вопрос о соотношении между исторической и художественной правдой, полагая, что от драматургии нельзя требовать такой исторической достоверности, какая требуется, например, от научного исследования. И драматург, и критик должны знать историческую атмосферу, не изменять общему духу эпохи, хо-

рошо представлять себе жизнь и психологию тогдашнего человека. Эти мысли Друмева соответствуют взглядам Белинского на специфику исторической драмы.

В своей эстетике Друмев вслед за Белинским выдвинул положение о необходимости органического слияния в литературе идейных и образных начал, ибо произведение может воздействовать на читателей лишь при гармоническом единстве содержания и формы. Критик выступил против сторонников «искусства для искусства», объединившихся вокруг журнала «Читалище» (Н. Михайловский, М. Балабанов и др.): «Если содержание пусть, то форма, какой бы блестящей она ни была, не удовлетворит умных людей, впечатление от нее скоро исчезнет»; «Дабы человека можно было назвать поэтом, недостаточно, чтобы его стихи были гладкими да сладкими, нет, в них должна быть возвышенная мысль, идеи, чувства и истинное вдохновение»¹³.

Эти соображения писатель высказывает в рецензии на книгу Д. Войникова «Руководство по словесности», вышедшую в 1874 г. Отстаивая свободу творчества, Друмев резко критикует автора, предписывающего литераторам «допотопные», «бесполезные» правила классицизма. Реалистические принципы отражения действительности Друмев противопоставляет классицизму, а не романтизму (что было бы естественно для западноевропейских стран, литература которых развивалась по классическому образцу). Этот «скачок» объясняется своеобразием эволюции болгарской литературы, развивавшейся, в силу исторических условий, замедленно, но в эпоху возрождения стремительно догонявший ушедшие вперед литературы, наверстывая отставание. Классицизм в Болгарии не оформился как самостоятельное направление, ограниченно проявился в художественной практике, однако его принципы упорно отстаивались некоторыми теоретиками, что тормозило развитие литературы.

Друмев рекомендует Войникову ориентировать молодежь не на чужеземные образцы в поэзии, а на болгарский фольклор, включив его в круг изучения. «Мы согласны, — замечает в рецензии критик, — что сделать это не так легко, как изложить иноземные формулы, которые можно найти во французском или каком-либо ином учебнике, но уже и самая попытка такого рода была бы похвальной и придала действительный интерес „Руководству по словесности“. Разве свойства болгарской поэзии лишены привилегии войти в науку, называемую „словесностью“?»¹⁴. Необходимость серьезно заняться изучением народного творчества отстаивается критиком и в рецензии на «Болгарский народный сборник», изданный В. Чолаковым¹⁵. Ориентация на изучение фольклора, по мнению Друмева, поможет становлению самобытной национальной болгарской литературы.

Стремясь к воспитанию вкуса читателей, Друмев требовательно относился к появлявшимся в печати произведениям. Он был непримирим к стихам несовершенным, поддерживая талантливых поэтов (Ивана Вазова и Ст. Михайловского). Посред-

ственными сочинителями агрессивно встречали взыскательную критику Друмева. Они упрекали его за то, что он учится у Белинского, придерживается «радикального реализма», пользуется «оружием чрезмерных реалистов»: «Будь уверен, ты не обломаешь перьев наших неопытных сочинителей... ни московским авторитетом твоего русского критика Белинского, ни преимуществами твоего критического пера»¹⁶.

Выступая в защиту критериев Друмева, Христо Ботев в газете «Знаме» дал высокую оценку литературно-критическим материалам журнала «Перподическо списание», отмечая, что они написаны «дельно, умно, справедливо»¹⁷. Поддерживает Друмева также его единомышленник — критик Нешо Бончев.

Вместе с Хр. Ботевым, Нешо Бончевым, П. Р. Славейковым, Л. Каравеловым Друмев пролагал дорогу реализму в болгарской литературе, утверждая его творческие принципы. Одним из главных направлений молодой болгарской критики была борьба против засилья подражательной (так называемой «поболгаренной») литературы, не отвечающей потребностям народа. «Кто с вниманием следит за нашим болгарским развитием, тот заметит, что мы все делаем с помощью голого подражания и потому в развитии своем движемся пошатываясь из стороны в сторону... при очень малом участии своего собственного сознания, и это объясняет медленность нашего развития»¹⁸, — сетует Друмев. Выход указывает Л. Каравелов в статье «Наша словесность»: «Болгарскому народу нужны чисто болгарские книги, проникнутые болгарским народным духом, с болгарскими взглядами на литературу, — одним словом, болгарам нужны прежде всего оригинальные произведения, а не бездарные переводы»¹⁹. Решали эту задачу сами критики: В. Друмев и Л. Каравелов стали первыми прозаиками эпохи возрождения, в творчестве которых накапливались элементы реалистического осмыслиения действительности.

Путь Друмева к реализму в художественной практике оказался более тернистым, чем в теории. Писатель вступает в литературу в 1860 г. Повесть «Несчастное семейство» («Нещастна фамилия») обеспечила девятнадцатилетнему юноше литературное бессмертие, ибо это было первое оригинальное произведение болгарской беллетристики, появление которого стало важной вехой в национальном историко-литературном процессе. До опубликования «Несчастного семейства» болгарские читатели довольствовались главным образом переводной и «поболгаренной» прозой. В ходу была еще и религиозная литература («Чудеса пресвятой Богородицы», «Мытарства святой Теодоры» и др.). Опереться на национальные беллетристические традиции писатель не мог. Вспомним, что автобиография С. Врачанского «Житие и страдания гречного Софрония», написанная в 1804 г., не была опубликована еще и в 1860 г., а хранилась в архиве. Пламенные диалоги Бозвели постигла та же участь. Произведения Л. Каравелова «Атаман болгарских разбойников» (1860) и В. Поповича «Отрывок из рассказов моей матери: поездка в виноградник»

(1859) были написаны на русском языке, опубликованы в русской периодической печати, и потому широкая болгарская публика с ними не была знакома. Фактом болгарской литературной жизни повесть Л. Каравелова «Атаман болгарских разбойников» стала лишь в 1870 г., когда под заглавием «Воевода» она в болгарской редакции была напечатана в газете «Свобода». Друмев остро чувствовал необходимость создания национальной художественной прозы: «Наша молодая литература, — пишет он в предисловии к своему первому произведению, — нуждается в книгах — оригинальных и переводных. А так как у нас появились переведенные на болгарский язык иностранные повести, а своих собственных почти нет, то думаю, что эта краткая повесть «Несчастное семейство» не будет излишней... Мы, болгары, сможем, если захотим, написать не вымысленные, а вполне правдивые произведения»²⁰. Призыв правдиво отображать болгарскую действительность является несомненной заслугой начинающего автора. Современник В. Друмева И. Блысков, вспоминая об огромном интересе, с которым «Несчастное семейство» было встречено читателями, объяснял его успех тем, что сюжет был взят «из нашей жизни, из наших страданий под турецким игом»²¹.

Реалистичность прозы Друмева сказалась в описании быта болгар (глава «Веселье»), в пейзажных зарисовках, в изображении картин рабской действительности. И все-таки доминируют здесь романтические и сентименталистские тенденции. Академик П. Динеков, анализируя «Несчастное семейство», приходит к выводу, что «в произведении Друмева идет борьба между сентиментализмом, романтизмом и реализмом»²². Думается, впрочем, что в данном случае эти тенденции не столько ведут борьбу, сколько взаимодополняются. Именно подобное органическое сочетание разнородных эстетических тенденций и составляло своеобразие развития болгарской литературы в данный период, в момент зарождения национальной беллетристики.

Создавая повесть, молодой писатель опирается на болгарское народное творчество, о чем свидетельствует использование им фольклорных мотивов, обращение к образам гайдуков (Влади, Пометко, Иван), способствовавшее героико-романтическому изображению борцов за свободу народа²³.

В то же время в «Несчастном семействе» — так же, как и в первых произведениях И. Блыскова «Потерянная Станка» (1864), Л. Каравелова «Воевода» (1860) — нашла широкое отражение поэтика французской романтической «неистовой» школы.

Друмев вводит читателя в атмосферу ужасов и страданий уже заглавием — «Несчастное семейство», а затем — названием отдельных глав: «Ужасы», «Несчастье», «Заговор», «Таинственная обитель», «Жизнь вместо смерти» и т. д. Завязка — похищение сыновей Вылко и зверское сожжение янычарами его двухлетней дочки — выдержаны в духе «неистовой» поэтики, со всеми присущими ей аксессуарами (глаза, налитые кровью; злодей с ножом в зубах и пистолетом в руке; герой, разъяренный как тигр,

и, наконец, ребенок, которого проткнули вертелом и поджаривают на костре). Но это лишь начало бед, обрушившихся на семью Вылко. Несчастья, одно ужаснее другого, преследуют эту семью на протяжении всей повести. Картинны похищений, зверств, насилий, пыток, предсмертных мучений, убийств, самоубийств сменяют друг друга. Все приметы «неистовой» поэтики налицо. В произведении Друмева речь идет, в сущности, не об уничтожении одного семейства, а о систематическом истреблении болгарской нации. Гибнет не только семья Вылко. Разбойники испепеляют Преслав и Жеравну, а всех жителей уничтожают. Несчастье всенародно, страдания безмерны — такова основная идея повести.

Как и в «Несчастном семействе», в повести Каравелова «Воевода» причина преследований и жестокой расправы с болгарами — дикая, необузданная страсть арианута Хасана к Латинке. Подобно друмевскому Джамал-бею, Хасан пытается похитить девушку, а когда терпит неудачу — жестоко мстит. Тот же мотив — в основе произведения И. Блыскова «Потерянная Станка». Похищение татарами Станки и Неды, а затем их спасение составляет сюжетную нить повести. Нет ничего удивительного в том, что этот мотив мы встречаем во всех трех первых повестях болгарских беллетристов. Похищение было нередким явлением в то время. (Мать Друмева была похищена турками, а затем спасена отцом писателя.) В основе этих трех произведений («Несчастного семейства» Друмева, «Воеводы» Каравелова, «Потерянной Станки» Блыскова) — болгарская действительность эпохи рабства и сопротивления. Материал для повестей взят из реальной жизни, способ же его отражения — в основном романтический.

Характеры героев первых болгарских прозаиков созданы по принципу контрастов. Авторы резко распределяют свет и тени между идеальными, положительными персонажами — болгарами, носителями героизма, свободолюбия, доброты, и их противниками — олицетворением ненависти, жестокости, корысти, мстительности. Контрастная система образов была необходима романтикам для противопоставления добра злу.

Болгарская ветвь «неистовой» литературы имеет, помимо схождений с французской, и ряд существенных отличий. Гёте называл «неистовую» словесность литературой отчаяния. В Болгарии же это была не только литература отчаяния, но и литература бунта, ей присущее героическое начало. И еще одна специфическая особенность болгарской ветви неистового романтизма. В первых повестях Друмева, Каравелова и Блыскова «неистовость» тесно переплетается с сентиментальностью. Мстительность, животные инстинкты, жестокость, граничащая со зверством, неистовое бешенство страстей свойственны поработителям, болгарские же герои чувствительны, очень часто льют слезы и в минуты радости, и в минуты несчастья. Таким образом, изобразительные свойства «неистовой» поэтики предстают у болгарских прозаиков в ином идеально-функциональном преломлении. С помощью этой

поэтики болгарские прозаики вызывали у читателя сострадание к порабощенному народу, и в то же время — гневный протест против рабской действительности.

Повесть «Несчастное семейство» была необычайно популярна в эпоху национального возрождения. Читателями ее были и болгарские беллетристы. Илия Блъсков, например, говорил о том, что произведение Друмева послужило толчком для написания им самим «Потерянной Станки»²⁴. «„Несчастное семейство“,— спрашивало считал историк болгарской литературы Б. Пенев, — является источником для всех повестей, появившихся до Освобождения и рисующих условия рабства. Каждая из них своими реальными и формальными элементами восходит к повести Друмева — каждая из них может быть правильно оценена в историко-литературном плане только в сопоставлении с ней. От повести „Несчастное семейство“ нужно исходить, чтобы полностью понять не только Блъскова и Каравелова, но даже и Вазова»²⁵.

В 1864 г. Васил Друмев публикует свою вторую повесть «Ученик и благодетели», в которой явно обнаруживается тенденция к укреплению реалистического начала. Обуславливала подобная эволюция рядом причин. К середине 60-х годов XIX в. в Болгарии происходит обострение классовых противоречий, причем болгарским трудящимся все активнее противостоят не только представители турецкого феодализма, но и болгарские чорбаджи. В связи с этим сбздаются все больше объективных условий для вызревания критического реализма, основные принципы которого утверждаются в 70-е годы XIX в., в пору высшего подъема национально-освободительной антифеодальной борьбы, развернувшейся в эти годы в Болгарии, которая стояла на пороге буржуазно-демократической революции. Важнейший фактор в эволюции творческого метода писателя — обогащение жизненного опыта, более глубокое изучение современной ему действительности, позволяющее улавливать обостряющиеся социальные противоречия.

В центре повести «Ученик и благодетели» — духовная жизнь Болгарии 60-х годов XIX в., формирование национальной интеллигенции после веков бесправия и невежества. Автор освещает идеалы и деятельность просветителей, отношение различных слоев общества к просвещению народных масс, страстное желание молодежи получить образование, трудности, с которыми приходится ей сталкиваться на пути к знаниям. По широте охвата действительности, важности затронутых проблем, актуальных для эпохи, по множеству разнообразных характеров, типичных для тех или иных слоев болгарского общества, «Ученик и благодетели» действительно представляет собой первый опыт болгарского реалистического романа, что заметил в свое время еще Иван Вазов.

Главный герой — спрота Живко, вокруг судьбы которого и развиваются события повести. Все члены его семьи были убиты фанариотом. В первых трех главах повествования мы встречаемся

вновь с историей еще одного несчастного семейства, и вновь автор использует здесь «непостовую» поэтику. Но сценой убийства отца героя пресекается романтическая струя повести. Центральная сюжетная линия — отношения ученика и «благодетелей» — выдержаны в реалистическом ключе. Изнурительная работа, полуголодное существование, унижения бедности, столкновения героя с социальной несправедливостью, мечта о получении образования, преодоление бесчисленных препятствий на пути к ее осуществлению — этот сюжет восходит к жизненному опыту самого Друмева. Реалистический характер повести во многом объяснялся ее автобиографичностью. Много лет спустя в письме к своему племяннику, вспоминая тот трудный период своей жизни, Друмев писал: «Неужели не ощущал я всю тяжесть условий и для меня, и для семейства нашего? Неужели не было у меня сильного желания скорее получить возможность быть полезным, если не обществу (не скрою, что во мне гнездилось и такое честолюбие — быть полезным обществу и народу своему), так хотя бы своим близким, чтобы видеть их более или менее счастливыми? Неужели мало я плакал, наблюдая, как живут иные люди и какова жизнь нашего семейства?» В этом же письме Друмев подчеркивает, что «отразил в повести «Ученик и благодетели» времена и события, которым стремился придать характер картин народной жизни»²⁶.

Перед читателем проходит обширная галерея персонажей, представляющих различные социальные типажи современной Болгарии. Бедствия честного труженика Стояна, отца Живко, характерны для положения обнищавшего крестьянства. Эксплуататорская сущность чорбаджийства, его лицемерие, показной патриотизм, жажда наживы раскрываются в образах Жеко, Стоянаки, Иванаки и «благодетелей» Приморска (писатель имел в виду болгарскую колонию Одессы). Хищничеству чорбаджийства противопоставлены образы типичных просветителей эпохи возрождения — учителя Райко и его ученика Живко. Райко убежден, что истинное величие человека заключается не в титулах и богатстве, а в патриотических поступках. Идея внесословной ценности человека приобретает в повести новый, патриотический аспект: патриотизм — одна из самых характерных черт болгарского просвещения — находит ярчайшее выражение в просветительских взглядах Райко, который по существу является рупором взглядов автора. Идеалистически понимая развитие общества, Райко полагает, что для улучшения жизни достаточно изменить сознание людей. Учитель отбрасывает частные интересы во имя общественного долга — распространения научных знаний, идей справедливости и добра.

Жизненная философия Живко близка к позиции его учителя Райко. Вот его кредо: «Наше отчество нуждается в жертвах. И эти жертвы оно требует от нас... посвятивших себя науке. Мы должны принести эти жертвы, если хотим иметь спокойную совесть, самое дорогое, на мой взгляд, для всякого человека, сознающего свое достоинство и назначение»²⁷. Идейный стержень

произведения — это мысль о трагической судьбе болгарского народа, о трудной, но благородной миссии интелигенции, готовой принести себя в жертву ради отечества. Болгарская история знала множество примеров такой подвижнической деятельности интеллигентов-патриотов.

Друмев одним из первых в болгарской литературе выразил идею защиты униженных парий общества, которую Достоевский считал основным содержанием, главной целью литературы XIX в. «Проследите все европейские литературы нашего века и вы увидите во всех следы той же идеи...»²⁸, — писал Ф. М. Достоевский в статье, опубликованной в качестве предисловия к переводу романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Не составляла исключения и новая болгарская литература.

Основной конфликт повести «Ученик и благодетели» — конфликт между учениками и «благодетелями» — вытекал из несправедливых социальных отношений в болгарском обществе той поры: дети неимущих могли получить образование только при материальной поддержке «благодетелей» — чорбаджиев, но этого покровительства можно было добиться лишь путем унижений. Чтобы продолжить образование, герой вынужден, по совету учителя, обивать пороги зажиточных горожан, дабы собрать деньги, необходимые на дорогу в Россию. Автор психологически точно передает душевное состояние мальчика, идущего просить помощи у чорбаджии Стоянаки: «Эти минуты были тяжелы для Живко, так тяжелы, что хотелось убежать куда-нибудь, где нет людей. Сейчас первый раз в жизни он позавидовал своему другу Богдану, сыну богача... Богдан никого не беспокоит просьбой, никто не имеет права сказать ему «я тебе помогал», никто даже не знает, что он покидает город, родителей и уезжает в другую страну. А я? Я должен клянчить и все узнают, что я уезжаю учиться!.. С такими мыслями Живко приближался к дому Стоянаки, остановился у двери и долго стоял задумавшись. Наконец, он протянул руку, чтобы открыть ворота, но быстро отдернул ее... и пошел прочь, сказав себе: «Приду попозже, он, наверное, обедает». Живко хотел обмануть себя. Он очень хорошо знал, что Стоянаки не обедает сейчас, потому что, когда стоял у ворот, то слышал голос Стоянаки, доносившийся со двора. Живко ходил по улице больше часа. Он мучился при мысли о том, как пойдет к Стоянаки с прошением. Было бы какое другое дело — так ладно! Для другого дела у Живко нашлась бы смелость, а тут — просить денег! Что ему ответят?.. Наконец, он опять остановился перед воротами Стоянаки и решил уже постучать или, если открыто, толкнуть ворота и войти внутрь, но бедный Живко не мог двинуться с места. Он сделал шаг, чтобы войти в ворота, но вместо этого топнул ногой, как это делают маленькие дети, когда не хотят идти куда-то, и, стерев пот с лица, сказал «Эх!» Что значило это слово, сказанное Живко от всего сердца? В этом многозначащем слове душа человеческая выражала всю свою печаль от того, что вынуждена унижаться. Но только тот, кто ходил, по-

добно Живко, искать помощи у чужих людей, только тот знает значение этого слова, только его сердце сожмется, когда он услышит кем-то произнесенное «Эх!». Тот же, кто не знает нужды, кто никогда не просил помощи у посторонних и благодаря своему богатству не нуждался в помощи, для того это слово — пустой звук без смысла и значения, а те, кто произносит это слово, для него — глупцы, над которыми он смеется... Но рядом с Живко никого не было, кто бы услышал его вздох и посмеялся над ним. Живко огляделся по сторонам, как будто боялся, что кто-нибудь его увидит, поправил свой колпак, без всякой причины вытер лицо и мужественно вошел к Стоянаки»²⁹.

Приведенный текст дает возможность ощутить рывок, сделанный Друмевым за четыре года, пропущенных со времени выхода в свет его первого произведения, понять, какую эволюцию претерпел его творческий метод. В первой повести не было углубления во внутренний мир героев, не говоря уже о нюансах их душевных переживаний. Кроме унижений и оскорблений этот визит ничего не приносит ученику, тем же заканчивается и обращение за помощью к другим чорбаджиям. «Почему, — задает подросток вопрос учителю, — одни счастливы, а другие не видят света белого?»³⁰ Ответа на этот вопрос ни учитель, ни автор не дают, но уже сама постановка его является заслугой Друмева.

В повести «Ученик и благодетели» важная роль принадлежит лирическим отступлениям, в которых непосредственно проявляется авторское начало, субъективная оценка действительности, героев. Друмев в своей повести прямо выражает свое отношение к лицам и событиям, вступает в непосредственный контакт с читателем. Этот прием был новшеством и в творчестве Друмева, и в болгарской прозе тех лет. В лирических отступлениях автор остро обличает фанариотов, напутствует читателя, ведет разговор с Живко, размышляет о психологии героев, открыто проявляет свою гражданскую ненависть к морали чорбаджийства и глубокое уважение к просветителям эпохи возрождения. С позиций писателя-демократа он критикует реакционные и поддерживает прогрессивные явления времени, разоблачает духовное и социальное рабство, вскрывает социальные противоречия. Свойственная повести атмосфера лирического авторского присутствия наводит на мысль об использовании Друмевым художественного опыта Гоголя. Взволнованный монолог Друмева о свободе сродни романтическому монологу о птице-тройке из поэмы Гоголя «Мертвые души». В нем мысль о светлом будущем страны; он выражает основную идею повести — мечты об освобождении Болгарии. В монологах перед читателем встает образ автора повести, беспрепреклонно любящего порабощенную отчизну.

Иван Вазов вспоминал об успехе, которым пользовалось произведение у современников и, в частности, о своем впечатлении: «С огромным увлечением я читал печатавшийся в газете „Советник“ роман Друмева „Ученик и благодетели“... Герои этого романа Богдан и Живко занимали мои мысли днем и ночью, и

когда приближалась суббота — день прибытия писем и газет из Пловдива, я выходил за село, далеко в поле ждать почтальона, чтобы взять у него газету. Перечитывал газету по несколько раз в день и ожидал с нетерпением следующей субботы... роман пленял мою юношескую душу... Помню, что в романе были и психологические рассуждения, и отступления, которые мне нравились. В моей памяти особенно запечателась фраза: «Унижение, унижение, Богдан, на каждом шагу унижение!» Эту фразу я произносил часто в различных ситуациях»³¹.

Мы уже отмечали, что в первых главах повести Друмев отдал дань романтизму, хотя в значительно меньшей степени, чем в повести «Несчастное семейство». Образ Живко имеет несколько сентиментальную окраску. Реалистический метод писателя еще не окреп, он находится в стадии становления: во второй повести мы вновь встречаемся с переплетением различных эстетических тенденций. Если характеристика чорбаджийства выполнена критико-реалистическими средствами, то изображение учителя Райко выдержано в духе просветительского реализма. Однако меняется соотношение различных эстетических тенденций: удельный вес реалистических элементов возрастает, тогда как романтические и сентименталистские тенденции отходят на второй план. Просветительские идеи выражались в произведении реалистическими средствами, характеры представляли в их обусловленности средой. Если первой повести была присуща поэтика «неистовой» словесности, то во второй повествование обретает совсем иной характер. Писатель не только четче улавливает социальные противоречия, но и в более «узнаваемой» форме показывает их, его поэтика становится строже и «приземленнее». От приемов «нейстовой» словесности к приемам реализма как «социального анализа» (Б. Л. Сучков) — таково направление и перспектива развития художника.

Процесс эволюции художественного сознания Друмева, процесс наращивания реалистических тенденций в его творчестве можно наблюдать и в обращении писателя к жанру очерка и короткого рассказа. Он создает цикл рассказов о России: «Из одесской жизни», «Из жизни болгар в Киеве», «Из жизни студентов в России». Рассказы не датированы, но исследователь творчества Друмева Д. Леков не без основания полагает, что они написаны в период обучения писателя в Киеве (1865—1869). Несмотря на незавершенность, произведения эти представляют немалый интерес, так как свидетельствуют о стремлении изучать и наблюдать жизнь, а также о том, что усиливается внимание писателя к социальным противоречиям в обществе.

Сочувствие писателя на стороне обездоленных, изнуренных тяжким трудом слуг, прачек, бедных студентов, жизнь которых резко контрастирует с беззаботным существованием паразитирующих слоев общества. Особый интерес представляет рассказ «Из жизни студентов в России», носящий очерковый характер. Наблюдаемые рассказчиком картины русской жизни наводят его на

философские размышления: «Выйду, например, на улицу... Вот идет, сгорбившись, старичок с каким-то засаленным портфелем под мышкой, верно, служащий в канцелярии полицмейстера. Одет он бедно, в высшей степени бедно. Унылый, с тусклым безжизненным взглядом, который боязливо как-то бросает по сторонам, спешит он в канцелярию или из канцелярии домой, где у него десяток детей, больная жена и безвыходная бедность. Скажите, что у него на душе, каково его расположение духа и как смотрит он на все окружающее его на улице, по всей вероятности, более светлое, отрадное...»

Вот мимо проезжает экипаж и сидящие в нем дети весело разговаривают и звонко смеются. Бедняк как-то особенно посматривает на них. Как вы думаете, остается ли он спокойным при виде этих счастливых амурчиков, или же сердце у него разрывается, когда подумает он о своих бедняжках, голых, голодных? Это не зависть, это жажда счастья для своих — и увы! жажда, которую он при всем своем усилии не может удовлетворить. И больно... А ведь, в молодости он другое думал, о другом мечтал, не правда ли?.. Ну, подите теперь и не философствуйте... при виде таких вещей меня больше всего занимает вопрос: каким образом примирились эти люди с подобным положением; совершилось ли это без борьбы, и, если нет, то какова была эта борьба... и проч. и проч. ... одним словом — **«философия»**³². К такого рода размышлениям о социальной несправедливости автор, в сущности, призывает и читателя.

Сатирически представлено в рассказе «избралиное общество», «почтенное семейство» зажиточных бездельников, в доме которых по вечерам собираются гости и ведутся прекраснодушные разговоры о необходимости нести просвещение в массы, дабы уничтожить предрассудки, а на поверку оказывается, что сами хозяева необычайно суеверны. Ведутся также беседы о назначении женщины, о необходимости эманципации, о пользе женского труда, но ни хозяйка, ни ее сестра, окончившие институт благородных девиц, отнюдь не являются собой образец женского трудолюбия. Они ведут праздную жизнь, тратя время на игры в карты, танцы, а затем вновь возвращаясь к высокопарным разговорам о необходимости женского труда. Друмев показывает разительное несоответствие между словом и делом, между внешней видимостью и внутренней сущностью представителей аристократических слоев русского общества.

Существует определенное типологическое сходство между рассказами о России В. Друмева и очерковыми заметками чешского писателя К. Гавличка-Боровского «Картины России»³³. Произведения эти роднят анализ русской действительности, внимание к структуре русского общества, сатирическое начало, связанное с раскрытием отношений различных классов, присутствие публицистического элемента в произведениях болгарского и чешского писателей. Можно сказать и о некотором, пусть отдаленном родстве очерковых набросков Друмева с физиологическим очерком.

Рассказы о России знаменовали собой углубление и заострение критической направленности реализма писателя. От романтизма, столь ярко проявившего себя в «Несчастном семействе», не остается и следа, но налет сентиментализма, хотя и слабо выраженный, еще пропадает в рассказах. В них, как и в повести «Ученик и благодетели», ощущимы животворные веяния произведений русских реалистов, отзвуки социального протesta революционных демократов.

Крепнущий реализм писателя проявляется в характере его обращения к исторической теме в драматургии. В этом жанре утверждать реалистические принципы было особенно трудно, ибо в становлении болгарской драматургии важную роль сыграло романтическое осмысление исторического материала. Разработка национально-патриотической проблематики была тесно связана с борьбой болгарских писателей за национальное возрождение. Самые значительные писатели эпохи придавали большое значение изучению национальной истории. «Прощлое, — подчеркивал В. Друмев, — корень настоящего и будущего. Тот, кто хочет добиться лучшего настоящего и будущего, должен изучить свое прошлое»³⁴. Национально-патриотическая проблематика, явившаяся фундаментом драматургии эпохи возрождения, восходит к идеям «Истории славяно-болгарской» Паисия Хилендарского. «Ты, болгарин ... Знай свой род и язык!» — взывал Паисий. Воскрешение в театре почти забытого славного прошлого, познание «своего рода» способствовало пробуждению гордости за геропческие дела предков, стремлению вернуть утерянную свободу и славу. Исторические пьесы создают Д. Войников, Св. Миларов, И. Блъсков, Т. Х. Станчев, К. Величков. Их драматургия основывалась на романтических принципах изображения прошлого.

Традицию обращения к национальной истории совсем по-новому продолжил и В. Друмев в своей пьесе «Иванко, убийца Асена I» (1872), ставшей высшим достижением драматургии эпохи национального возрождения. Эта драма знаменовала собой важнейший этап перехода к реалистическому осмыслению истории. В пьесе Друмева народ является не только весьма существенным фоном, что так высоко ценили в драматургии Шекспира К. Маркс и Ф. Энгельс³⁵, но и активной действующей силой.

Пьеса В. Друмева возвращала зрителей и читателей в XII в. — ко времени царствования Асена I (1187—1196). Как известно из истории, тырновский боярин Асен вместе со своим братом Петром возглавил народное восстание (1185—1187) против византийского ига, которое Болгария влачила около двух веков. Восстание увенчалось успехом, Асен был провозглашен царем, византийский император подписал перемирие и тем самым официально признал создание Второго Болгарского царства. Во время царствования Асена I отношения с византийцами, несмотря на заключенный мир, продолжали оставаться враждебными. В 1196 г. Асен I был убит боярами во главе с Иванко. Заговорщикам,

убившим Асена, помогла Византия, стремившаяся вновь подчинить Болгарию. Изгнанный народом, Иванко был вынужден бежать в Византию.

Об Асене I с глубокой симпатией писали многие возрожденцы: Паисий Хилендарский в «Истории славяно болгарской», Хр. Павлович в книге «Царственник», Георгий Раковский в историческом очерке «Несколько слов о великом болгарском царе Асене и сыне его Асене Втором», Д. Чинтулов в стихотворении «Воспоминание», Д. Войников в «Краткой болгарской истории». Не удивительно, что образ царя, восстановившего независимость Болгарии после почти двухвекового ига, вдохновил и В. Друмева на создание историко-патриотической драмы.

Последние месяцы царствования Асена, его убийство, недолгий период правления Иванко, бесславно закончившийся его свержением и бегством из Болгарии, — эти трагические факты национальной истории, подвергшиеся художественной разработке, и легли в основу пьесы «Иванко, убийца Асена I». Организатором заговора против Асена фактически предстает греческий полководец, севастократор Исаак Комnen, попавший в плen к болгарам и пользовавшийся в плenу почти неограниченной свободой: именно он разжег честолюбивые преступные помыслы приближенного к царю боярина и полководца Иванко; он же оклеветал брата царя — Петра, добившись его изгнания. В интригах Исааку помогает его дочь Тодорка, в которую влюблен Иванко, мечтающий взвести ее на болгарский престол. О готовящемся заговоре Асену сообщает его исповедник — отец Иван, неожиданно приехавший из Царьграда. Когда Иванко, взяв ключи от царских покоев у дочери Асена Марии, ночью проникает к нему, царь обещает простить любимого полководца, если тот раскается. Но Иванко убивает Асена и узурпирует власть. Мария, невольно содействовавшая смерти отца, сходит с ума. Отец Иван и Петр раскрывают бол гарям правду о виновниках смерти Асена, народ свергает Иванко и провозглашает царем брата Асена — Петра. Такова сюжетная линия драмы.

В. Друмев нашел сюжет своей драмы в истории, но пьеса отражала как противоречия средневековой Болгарии, так и на болевшие проблемы современности. Писатель смотрел на историю глазами человека эпохи болгарского возрождения. Неприятие произвола и жестокости, понимание необходимости сплочения национальных сил в борьбе за независимость страны, ярко выраженная антифашистская направленность — все это обретало в драме нацеленность против османской тирании. Судьба Асена I давала возможность В. Друмеву обратиться к столь злободневной в эпоху возрождения теме отстаивания независимости Болгарии в борьбе с иноземцами и внутренними антинародными силами, поставить проблему государственных и личных интересов, проблему власти и народа.

При создании драмы писатель, безусловно, опирался на опыт своего предшественника Д. Войникова; кроме того, Друмев ис-

пользовал и достижения мировой драматургии, в частности исторических драм Шекспира и «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Ориентация писателя на вершины мировой драматургии и талант позволили Друмеву поднять болгарскую драматургию на более высокий уровень. Его пьеса явилась новаторским преобразованием болгарской драматургии на ее пути к реализму.

Архитектоника «Иванко» значительно сложнее, чем композиционные построения драм предшественников Друмева. Если Д. Войников отстаивал классицистические правила единства места, времени, действия, то Друмев смело ниспровергал эти нормы, сковывающие вдохновение художника. В пьесе свободно сочетаются сцены исторической и частной жизни, сцены возвышенные и бытовые, трагические и комические. Сюжетное развитие политической интриги усложняется личными взаимоотношениями героев, борьба за трон проходит в атмосфере любовных конфликтов. Завязка драмы падает на вторую сцену первого действия, в которой Иванко, под нажимом Исаака, определяет свою роль и приступает к ее осуществлению: «... я хочу стать царем и стану им! Как добьюсь этой цели, какими средствами — еще не знаю, но ни перед чем не остановлюсь»³⁶. Завязка дает толчок развитию действия: заговорщики отравляют преданного Асена старого вельможу Симо, заподозревшего существование заговора, убивают тюремного стражника и посланника, прибывшего из Царьграда, содействуют ссылке оклеветанного брата царя — Петра. Приезд в Тырново отца Ивана, который может сорвать заговор, ускоряет действие: Иванко не может более медлить и колебаться, динамизм действия нарастает, напряжение сгущается и завершается кульминацией — убийством Асена (III действие).

Некоторые исследователи творчества В. Друмева считают, что в композиции драмы наиболее удачными являются первые три действия, а после кульминации динамизм действия пьесы замедляется, драматическое напряжение теряет свою остроту³⁷. На наш взгляд, в четвертом и пятом актах «Иванко» действие, напротив, ускоряется, не позволяя ослабнуть драматическому накалу. В пьесе Друмева немало монологов, которые пресекают быстрое развитие действия, замедляют его, но характерно, что из двадцати четырех монологов драмы двадцать приходятся на первые три действия и только четыре — на последние. Уменьшение количества монологов в четвертом и пятом актах способствует убыстрению действия, более динамичному развитию событий.

Композиция «Иванко» блестяще раскрывает основные идеи драмы, ибо именно после кульминации на сцене появляется народ (в то время как в первых трех действиях он присутствует лишь в сознании действующих лиц). В последних двух актах болгары узнают правду о злодейском убийстве Асена. И если до убийства царя действие движут главным образом заговорщики, встречая слабое сопротивление Асена, то в заключительных актах они встречают мощное противодействие народа. Иванко сломлен, он фактически бездействует, предаваясь рас-

каянию, а его более активный сподвижник Исаак бессилен противостоять бунту. Контрдействие народа, руководимого отцом Иваном и Петром, приобретает размах, напряжение нарастает и неминуемо ведет к развязке — свержению узурпатора. Бегство Иванко и победа народа — логическая развязка пьесы. Такая развязка соответствует исторической концепции Друмева. Проблема народного сопротивления тиарии трактуется Друмевым с позиций художника-реалиста. На смену тиарии приходят лучшие светлые времена, судьбу страны решает в конечном счете народ.

С проблемой вписанности человеческой судьбы в судьбу народную связано и понимание вопроса о главном герое пьесы Друмева. Система образов в пьесе «Иванко, убийца Асена I» была новаторской, непривычной для современников Друмева. У драматурга нет единственной центральной фигуры, вокруг которой группируется действие. Налицо децентрализация образной системы. Иванко, отец Иван, Асен, Исаак — весьма значительные фигуры в произведении Друмева, играющие важную роль в развитии сюжета, но ни одно из этих действующих лиц не является центральным персонажем. Не случайно современник драматурга Д. Войников в 1873 г. писал: «Главным лицом драмы г. Друмева является Иванко, но г. Друмев лучше бы поступил, если бы назвал свою драму „Отец Иван“. Или, если уж автор хотел ее назвать разжигающим любопытство „Иванко, убийца Асена I“, то нужно было закончить драму убийством Асена»³⁸. Войников предлагал и иное название драмы — «Исаак, убийца Асена I», потому что не Иванко фактически убивает Асена, а Исаак. Д. Войников, поборник классицистической драмы (во всяком случае в теории), не понял роли, которая отведена в драме Друмева собирательному образу народа, поскольку классицисты, как известно, не считали жизнь народа достойным предметом поэтического воссоздания.

Впрочем, подобное непонимание идеи пьесы встречалось и в трудах более позднего исследователя Б. Пенева. «Из заглавия, — писал он, — видно, что героем своей пьесы Друмев считает Иванко. Но.. Друмеву не всегда удается поставить на первый план Иванко и внутреннюю драму, которую переживает это лицо. Личная драма, героем которой является Иванко и которая должна господствовать, выступать вперед, часто теряется. Во многих местах автор выводит на передний план не Иванко и его внутреннюю личную драму, а Исаака и отца Ивана, двигателей внешней драмы. В четвертом и пятом действиях самыми деятельными, самыми главными лицами являются отец Иван и Исаак. В этих двух действиях Иванко появляется только один раз — во второй сцене пятого действия — как совсем бледная фигура, а не как герой драмы. Так что два последних действия нарушают целостность и единство действия. В четвертом и пятом действиях Друмев изображает не столько Иванко, сколько последствия убийства Асена и столкновение между приверженцами

Иванко и Петра. Другими словами, тут показано на первом месте то, что в сущности должно быть фоном, на котором очерчивается драма Иванко»³⁹.

Дело не только в ошибочном, на наш взгляд, восприятии ученым архитектоники драмы и выявлении ее главного героя. Б. Пенев попросту не заметил присутствия в драме народа, ни словом не обмолвившись о нем в пространном анализе пьесы; исследователь не понял трактовки изображаемой действительности, данной Друмевым, его концепции национальной истории. Ведь цель Друмева не сводилась к тому, чтобы, как полагал Пенев, воссоздать внутреннюю драму, которую переживает Иванко; главным было показать народную судьбу. Поэтому-то и теряется в пьесе личная драма Иванко, которая, по мнению Пенева, должна «господствовать, выступать вперед». В произведении Друмева на первом плане драма болгарского народа, оказавшегося на краю пропасти из-за честолюбия Иванко, которое привело его к фактической измене народу. Основной конфликт пьесы — в столкновении двух политических сил, двух противостоящих лагерей: заговорщиков, ведущих Болгарию к порабощению Византией, и сторонников независимости страны.

Не удалось достаточно верно понять замысел автора и современной исследовательнице драматургии Друмева М. Брадистиловой, которая пишет: «Автор стремится представить Иванко национальным героем. Наряду с этим, романтизируя историю, автор пытается раскрыть индивидуальный характер: он исследует психологические мотивы поведения героя, его внутренний конфликт, в результате чего образ теряет целостность. Иванко показан вне общества, и его личность не вырастает до обобщенной фигуры национального героя»⁴⁰.

Думается, что личность Иванко «не вырастает до обобщенной фигуры национального героя» прежде всего потому, что Друмев и не стремился представить Иванко народным героем, о чем свидетельствует весь текст драмы. Народ не ополчился бы против своего героя, как это произошло с Иванко, который не был героем нации ни в истории страны, ни в драме. Он пошел против своего народа, и прежний героический ореол вокруг его имени сменился народным проклятием в адрес деспота. Иванко показан не «вне общества», как находит Брадистилова, а как часть общества: он — представитель боярства, расшатывающего междуусобицами основы государственности. Бесславный конец его предопределен отношением к нему главной общественной силы — народа.

Как известно, трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» также была не сразу воспринята верно: «Этот особый характер драмы, где нет центрального героя, а есть развитие определенной исторической ситуации, около которой группируются все действующие лица — и главные и второстепенные, не был понят ни современной Пушкину критикой, ни Белинским. Исходя из заглавия пьесы, они видели в ней драму Бориса Годунова, царя-

преступника, и упрекали Пушкина то в „ложной идее“, положенной якобы им в основание драмы, то в „раздвоении интереса“ между главным героем — Годуновым и Самозванцем. Отсюда же идут обвинения в несвязанности композиции, в разрозненности отдельных сцен, составляющих трагедию... Пушкин в „Борисе Годунове“ создавал не трагедию определенной страсти и даже не психологическую шекспировскую драму, а политическую трагедию, где образы Бориса, Самозванца, Шуйского, Пимена являются отдельными сторонами развертывающейся грандиозной картины. С этой точки зрения и выбор и чередование отдельных сцен теряют свою видимую случайность; они складываются в закономерно и художественно развивающуюся композицию, прекрасно раскрывающую основные идеи драмы⁴¹. Приведенное суждение С. М. Бонди о трагедии «Борис Годунов» во многом применимо к драме Друмева, что объясняется общностью задач русского и болгарского драматургов и их попытками новых выразительных средств для воплощения своих идей.

Основным достоинством образной системы и композиции драмы «Иванко, убийца Асена I» является естественное, тесное переплетение судеб героев с судьбой болгарского народа. Проблема судьбы личности и государства раскрывается в плане пушкинской трактовки: судьба человеческая — судьба народная. Народ воспринимается в качестве главного героя драматических событий. В первых трех действиях он находится за сценой, но, как и у Пушкина, присутствует в сознании всех героев, в том числе и заговорщиков. Исаак, искусно плетущий нити заговора, понимает трудность его осуществления: «Говорят, что народ любит Асена и потому он крепко сидит на престоле»⁴². Другой заговорщик, молодой боярин Милко предупреждает Иванко: «... до тех пор, пока борьба идет между тобой и Асеном, я целиком твой; но если, не дай бог, — ты встретишь на своем пути народ и захочешь с помощью его недругов попрать его, тогда я стану твоим врагом»⁴³. Впоследствии Милко осуществляет свою угрозу, убедившись, что Иванко пошел на сговор с византийцами.

Забота о судьбе болгарского народа и отечества является доминирующей чертой антиподов Иванко — сторонников независимой Болгарии (Асена, Петра, отца Ивапа). Наиболее последовательный и деятельный выразитель интересов народных масс — отец Иван. Убедившись в жестокости Иванко и творимых им беззакониях, он уговаривает князя Петра возглавить народную борьбу против узурпатора: «Ты брат Асена. Ты должен, слышишь, должен освободить болгарский народ от злодеяний Иванко, должен спасти болгарское царство от погибели... Если есть в тебе хоть капля Асеновской крови, если ты желаешь спокойствия и счастья народу своему, то ты должен сделать это»⁴⁴. Вместе с отцом Иваном Петр поднимает народ на борьбу.

В четвертом и пятом действиях уже сам народ становится главной действующей силой. Друмев показывает, как изменяются представления народа о происходящем. Сначала народ введен

в заблуждение заговорщиками, пустившими слух, что убийца Асена — Петр. Болгары проклинают брата убитого царя и понапацу покорно терпят тиранию и беззакония Иванко, но со временем они начинают сравнивать правление Иванко и Асена: «Тяжкими стали наши муки... с бедняками поступают несправедливо и некому защитить их...»⁴⁵, — говорят в народе. Интересна массовая сцена на базаре, в которой истина об убийстве Асена постепенно открывается народу. При появлении бесчинствующих царских воинов многие сначала боязливо разбегаются, но затем молодежь начинает оказывать им сопротивление. Когда же из уст отца Ивана и бабы Керы болгары узнают, что ими правит убийца Асена, то раздается решительный призыв: «Отомстим за убийство Асена!» В finale драмы вооруженный народ, ворвавшись во дворец, вынуждает убийцу и тирана Иванко бежать из Болгарии.

Помимо собирательного образа народа, Друмев создает и ряд его индивидуальных портретов: баба Кера, слуги Михо и Драгни, юноша, оказавший сопротивление царским воинам на базарной площади, и др. Особеню удачен образ бабы Керы — кормилицы Марии, простой, добродушной и мудрой женщины, нежно привязанной к дочери Асена, которую она вырастила. Как к сыну, относится баба Кера и к телохранителю Марии — сироте Милко, у которого никого нет ближе этой старой женщины. Милко исповедуется ей в безнадежной любви к Марии, но баба Кера, зная, что существует социальная иерархия, что этот юноша «без роду, без племени» — не чета царской дочери, советует несчастному: «Бедный сынок! Выброси это из головы... для тебя ли она? Есть люди познатнее тебя, и те не смеют подумать о царской дочери...»⁴⁶. Баба Кера интуитивно чувствует коварство плешенных греков. Когда убивают Асена, кормилица раньше других понимает чьих рук это злое дело и, не боясь воинов Иванко, которые преследуют ее, поет на базарной площади песню, раскрывающую народу истину о виновниках смерти царя. В этой сцене баба Кера, в сущности, выполняет ту же функцию, что и юродивый Николка в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов», называющий во всеуслышание Бориса убийцей царевича, царем-идром.

Рельефность индивидуальных характеров, созданных Друмевым, резко отличалась от схематичных, безликих действующих лиц драмы Д. Войникова. В драме «Иванко, убийца Асена I» многие образы разработаны с психологической глубиной, неизвестной дотоле болгарской драматургии. Сложен, противоречив образ боярина Иванко, показанный драматургом в развитии. Умный, храбрый военачальник, не раз отличался он в боях за независимость страны. Герой понимает, что греки хотят посеять смуту в Болгарии, что они заинтересованы в закабалении страны и потому готовы оказать всемерную помощь заговорщикам; но, презирая, ненавидя вчераших поработителей, Иванко, однако, идет на сделку с ними, принимает их помощь. Честолюбивые

помыслы, подогреваемые пленным греком, не дают боярину покоя. Задумав страшное преступление, Иванко колеблется, в его раздвоенной душе идет мучительная борьба между властолюбием и совестью, между долгом перед отечеством и личными амбициями. Герой соткан из противоречий: в нем уживается высокое чувство и порок, лицемерие и угрызения совести, мужество, патриотизм и способность к предательству, сострадание и жестокость. Сочетание темного и светлого в Иванко, превращение его из героя, патриота в преступника, предателя национальных интересов исследует Друмев, явно отходя от романтизма в сторону реализма.

Писателя занимает феномен трагедийного изменения характера, превращения великодушного смелого человека в кровожадного тирана. Вспомним, что эта же тема интересовала Шекспира в трагедиях «Макбет» и «Корiolан». Друмев считал «первостепенным гением» великого английского драматурга и, безусловно, был знаком с его творчеством. Шекспировская широта изображения народного фона соединена в драме «Иванко, убийца Асена I» с углубленным изучением внутреннего мира человека. В коллизии властолюбия и совести побеждает жажда власти, Иванко убивает Асена, которого боготворил. Боярин скрывает от других, да и от самого себя, подлинные мотивы убийства, стремясь оправдать свое преступление ссылками на интересы народа и государства: «Нет, это не измена! Каждый должен желать добра своему отечеству, своему народу. Почему не устраниТЬ одного, если другой может достойнее, с большей пользой занимать его место!»⁴⁷ Автор срывает с героя ложную личину, показывая внутренние пружины, движущие его поступками: это отнюдь не забота об интересах народа и государства, а безмерное честолюбие, в угоду которому Иванко готов ввергнуть народ в порабощение. Его правление ведет страну к катастрофе. Дальнейшее развитие образа предстает как нарастание душевной драмы Иванко, добившегося короны благодаря убийству. Здесь образ героя Друмева во многом перекликается с образом пушкинского Бориса Годунова. Сравнение текстов произведений болгарского и русского драматургов обнаруживает интересные параллели. И Борис, и Иванко — сложные натуры, в них сочетается зло и добро, преступление и раскаяние. Иванко, подобно Борису, расчищает себе путь к высшей власти преступлением. Оба героя знают, что народная мораль осуждает злодеяние, и потому, даже добившись полноты власти, чувствуют себя на троне неуверенно, боясь возмездия народа. Борис:

На площадях мятежный бродит шепот,
Умы кипят... их нужно остудить.

Предвидя, что народ, любивший Асена, не отнесется к его смерти равнодушно, что можно ждать мятежа, Иванко говорит перед убийством: «Сейчас бы все удалось, а с народом я быстро расправлюсь». Испытывая страх за свою власть, боясь народа, оба

правителя не останавливаются перед жестокостями, становятся тиранами. В народе ропот:

Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы.
А там в глупи голодна смерть иль петля.

Казни и беззакония становятся нормой общественной жизни с приходом к власти Иванко: «Убийства да бесчисленные виселицы, закона и правосудия нет. Не было такого при Асене», — говорят в народе.

Власть не радует Бориса, муки совести гнетут его душу:

Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей душе...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Аналогичное душевное состояние испытывает после убийства Асена и Иванко: «Но не могу найти покоя душе моей... Нигде не нахожу я успокоения... Душа моя жаждет мира и нигде его не находит... Ничто не может меня утешить! Ни убийства! Ни пиры!.. Дух мой смущен и тревожен»

Во сне и наяву являются тиранам убиенные ими:

... Трицадать лет мне сряду
Все снился убитое дитя!
... И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...

Иванко исповедуется своему брату Драгомиру: «Драгомир! Помнишь ли ты Асена? Помнишь ли его добрый, кроткий взгляд, его веселое, милое лицо? Этот Асен не дает мне покоя, Драгомир. Он всегда перед моими глазами... И чем больше времени проходит, тем чаще и тем явственнее он является мне. Я вижу его кроткий взгляд, его кроткую улыбку... вижу, Драгомир, его рану...»

И тяжкой становится для обоих корона, добытая ценой убийства. «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» — говорит Борис. «Тяжка, брат, царская корона», — как бы вторит ему Иванко. Страх перед будущим терзает героев Пушкина и Друмева, но если Борис боится божьего суда, то Иванко страшится проклятия народа.

Как видим, в ряде случаев в трагедии «Борис Годунов» и драме «Иванко, убийца Асена I» можно заметить сходство мыслей, ситуаций, а порой и почти текстуальную близость. Друмев учился у Пушкина реалистическому рисунку в создании характера, убедительно воссоздавая душевые муки царя-преступника, тонко подмечая нюансы в психологии смятенной души героя. Но не было у болгарского писателя слепого подражания русскому мастеру. Сюжет, проблематика, характеры драмы «Иванко, убийца Асена I», глубоко национальны. Прав был один из критиков пьесы П. Р. Славейков, когда утверждал: «... в драме г. Друмева грек пахнет греком издалека, а болгарин похож на

болгарина не по одежде и имени, но по тому, что он делает и еще по тому, что не способен совершить»⁴⁸.

При всей реалистической определенности образов Иванко, Милко, бабы Керы и других в драме Друмева еще улавливаются и одноплановые романтические характеристики (отец Иван, Исаак), а некоторые образы несут в себе налет сентиментализма (Асен, Петр, Мария). Мрачными тонами обрисован Исаак. В его лице Друмев сознательно сконцентрировал множество пороков. Структура образа была тесно связана с той функцией, которую ему надлежало выполнять — он должен был выразить резко отрицательное отношение автора к фанариотам, поставившим целью духовно поработить болгар. Аналогичное отношение к этому явлению драматург пытался вызвать и у зрителей. Достиг ли Друмев своей цели? Несомненно. Иван Вазов писал, что когда он смотрел пьесу «Иванко», то «всегда выходил со слезами на глазах при воспоминании о печальной и нежной Марии, кающейся и плачущей о смерти своего отца, с яростью в душе против Исаака, с возмущением против вероломного Иванко»⁴⁹. «Вызвать ярость в душе» против Исаака и стремился Друмев, ибо образ этот олицетворял стремление греческой аристократии, вынашивавшей «мегали идею» («великую идею») эллинизировать балканские народы, липив их развития собственной национальной культуры. Таким образом, структура образа успешно работала на реализацию его функции.

Идейным антиподом Исаака в драме «Иванко, убийца Асеня I» является отец Иван. Этого героя отличает не религиозная покорность, как, казалось бы, подобало служителю культа, а воинственная гражданственность. Отец Иван имеет свой прообраз в истории: в антивизантийском восстании, возглавлявшемся Асеном и Петром, активное участие принимал священник Василий. Само восстание было объявлено при освящении церкви святого Димитрия в Тырново в 1185 г. «Этим вожди восстания хотели подчеркнуть автономию церкви Болгарского государства»⁵⁰. За автономию болгарской церкви велась ожесточенная всенародная борьба и в эпоху Возрождения. В этом видел Друмев перекличку времен, проводя аналогию между прошлым и современностью. На создание образа отца Ивана Друмева вдохновляли также такие его современники, как Неофит Бозвели, Илларион Макариопольский — организаторы национальной церковной борьбы в эпоху возрождения, которые за мужественное сопротивление греческому духовенству были заточены в монастырь. Церковная борьба в XIX в. явилась одним из первых этапов национально-освободительного движения болгарского народа против рабства, одной из форм политической борьбы за право болгарского народа на самостоятельное политическое и культурное развитие. И поскольку поединок отца Ивана и Исаака в значительной степени является отражением борьбы против фанариотства, против духовного порабощения нации в XIX веке, нет ничего удивительного в том, что отец Иван изображен па-

родным вождем, бунтарем, воспротивившимся тирании, а не смиренным, всепрощающим священником.

М. Брадистилова-Добрева считает, что отец Иван «глубоко противоречивый драматический образ. Противоречие появляется вследствие несоответствия между активностью героя и умиротворяющим христианским началом, которое он представляет. Отец Иван бунтует, но проповедует смиление»⁵¹. Нам кажется более точным восприятие образа литературоведом Д. Лековым, который пишет: «Церковник больше верит в народ и силу своего слова, чем в священное писание. Поэтому он не проповедует смиление, а зовет к борьбе»⁵². В finale пьесы отец Иван возглавляет восстание народных масс, свергающих Иванко. Фигура этого героя — титаническая, романтически возвышенная — под рясой средневекового священника угадывается патриот и гражданин эпохи национального возрождения, борющийся за свободу болгарского народа. Пламенные призывы отца Ивана к борьбе с тираном, угнетателями народных масс звучали чрезвычайно актуально и воспринимались зрителями эпохи возрождения с энтузиазмом. К драме «Иванко, убийца Асена I», проникнутой героико-романтическим пафосом национально-освободительной борьбы болгарского народа, по праву могут быть отнесены слова Жана Жореса: «От прошлого мы возьмем огонь, а не пепел».

Окрашивание реалистического в своей основе метода Друмева различными оттенками иных принципов художественного обобщения, тем не менее, не помешало критику эпохи национального возрождения Нешо Бончеву определить, что автор «Иванко» шел в своем творчестве «по пути реализма»⁵³. Конечно, реализм Друмева еще далек от реализма «классического» типа — он выступает в смешении с другими тенденциями литературного развития, что было неизбежно в эпоху возрождения, когда «каждый болгарский писатель вынужден был осуществлять не одну какую-либо, а целый комплекс ступеней художественного развития»⁵⁴.

Есть нечто общее в судьбе драм А. С. Пушкина и В. Друмева. «Борис Годунов», как известно, встретил на своем пути цензурные рогатки. Недовольный изображением роли народа, Николай I «советовал» Пушкину переработать пьесу. Что же касается пьесы «Иванко, убийца Асена I», то ее запрещали ставить не только османские власти в эпоху рабства, но даже в 1941 г., когда праздновалось столетие со дня рождения Друмева, буржуазное правительство Болгарии запретило Народному театру постановку крамольной пьесы⁵⁵.

Ни одно литературное произведение эпохи болгарского возрождения не вызвало такой оживленной, бурной дискуссии, как драма «Иванко, убийца Асена I». Дискуссия, завязавшаяся на страницах печати в связи с появлением этой пьесы, прокладывавшей путь к реализму в болгарской литературе, представляет большой интерес, прежде всего потому, что она по существу явилась не только спором о художественных достоинствах произ-

введения Друмева, но и полемикой о том, по какому пути должна развиваться в дальнейшем болгарская литература. Восторженную оценку пьесе Друмева дал видный болгарский писатель и литературный критик Петко Рачев Славейков, опубликовав в журнале «Читалище» (1873, кн. 5) рецензию на это произведение: «Наконец мы можем порадовать читателей и всех своих соотечественников появлением капитальной пьесы для нашего будущего народного театра. Драма г. Друмева — это не перевод, не переработка, а труд оригинальный, не малый, делающий честь нашей литературе, в которой до сих пор не было подобного приобретения... Это единственное художественное произведение в болгарской литературе, мы его с радостью встречаем и поздравляем с его появлением болгарских читателей»⁵⁶. Любен Каравелов, всегда чрезвычайно взыскательный в оценках литературных произведений, также не склонится на похвалы драме «Иванко». В статье «Болгарские драмы» он писал: «Мы говорили много раз, скажем и сейчас, что наши писатели пишут только для того, чтобы написать что-нибудь и услышать «браво». Это верно. Если хотите беспристрастности, то из этого правила исключение составляют только г. Славейков и г. Друмев... драму Друмева можно назвать первым произведением в болгарской литературе. Ясно, что Друмев знал, о чем пишет, для кого пишет и как нужно писать... Одним словом, г. Друмев — это буква „а“, за которой последуют другие»⁵⁷.

Однако в печати появились не только положительные отзывы. С резкой критикой пьесы выступил драматург Добри Войников. В своей статье «Иванко, убийца Асена I» он обвинял Друмева в том, что драма написана «против правил драматического искусства», явно имея в виду правила трех единств, диктуемые драматургией классицистической эстетикой. Ни одно из этих правил Друмевым не соблюдается: ни единство времени — действие «Иванко» длится более трех месяцев, ни единство действия, ни единство места. И это возмущает Д. Войникова, исповедующего нормы классицизма в теории. Анализируя драму, он пишет о ее четвертом действии: «И в этом действии мы должны видеть три разные сцены: из комнаты Исаака мы переносимся на базар... С базара внезапно переносимся на кладбище у монастырской стены. Как и в предыдущем действии, единство места совершенно не соблюдается... Только неопытные драматурги заставляют своих зрителей столь неожиданно путешествовать из одного места в другое, не подготовив их предварительно к этому»⁵⁸. Созданный по законам реалистической драмы, неоднозначный, противоречивый образ Иванко Войников также не принимает: «... в этой личности нет ничего идеального, ничего поэтического... Какой хороший убийца! Какой совестливый преступник! И зачем он совершил этот грех, не желая этого? Почему у него нет той душевной воли, с помощью которой человек может управлять собой? ... в одном и том же действии герой г. Друмева и человек, и зверь»⁵⁹. Тот факт, что Иванко-

не является идеальным героем, лишает драму, по представлениям Войникова, изящества и художественности, ибо драматург должен якобы руководствоваться только характером, в котором он находит нечто высокое, нечто идеальное, благородное или же, напротив, нечто низкое, дьявольское в противоположность какой-либо добродетели. Как видим, Войников признавал лишь контрастную систему образов, лишь черно-белые тона в обрисовке драматических персонажей, что было характерно и для его собственной драматургии.

П. Р. Славейков вступил в спор с Войниковым, доказывая, что самым большим достоинством пьесы Друмева является именно правдивое изображение характеров. По его мнению, в пьесе Друмева «характеры выдержаны с поразительной верностью». «Мы всегда думали и думаем, — писал он, — что самое большое искусство при создании драматического лица (будь оно главным или второстепенным) состоит в том, чтобы оно было верной копией истинной личности, потому что только тогда характер и бывает интересным... Создать воображаемый характер, думается, гораздо легче, чем снять верную копию с оригинала из отдаленной эпохи. Г-н Друмев, полагаем, мог бы создать много таких воображаемых героев и действующих лиц, но он совершил бы непростительную ошибку, если бы вместо того, чтобы написать драму из болгарской жизни, создал драму из жизни воображаемой, драму, в которой не было бы ничего болгарского, кроме одних голых болгарских имен... Господин Войников недоумевает, почему Иванко не показан ожесточенным злодеем, почему он сам напуган ужасом совершенного им злодеяния... Он показан Друмевым правдиво, так, что если бы это был герой другой драмы и под другим именем, но, совершая злодеяние, колебался, а не совершал его с легкостью, мы бы сказали: это — болгарин, а затем — это Иванко... Такие примеры возможны только у болгар. И это доказательство удачи Друмева...»⁶⁰.

Критики нередко сравнивали пьесы В. Друмева и Д. Войникова, причем сравнение оказывалось не в пользу последнего. Л. Каравелов считал, что драмы Войникова «бесцветны, безжизненны... в них нет ни живых людей, ни человеческих страстей»⁶¹. Резко критиковал Войникова и Христо Ботев. Отрыв от действительности считает Славейков главным недостатком пьес Д. Войникова. Так, критикуя его драму «Ложно понятая цивилизация» Славейков высмеивал автора за то, что он заставил болгарины выйти на дуэль (что совершенно не было принято в Болгарии): «В каком бы раздражении ни был болгарин, если бы даже он решил биться на смерть, он не схватится за саблю, которую и носит-то редко, еще реже знает, как ее употреблять, но даже если есть на поясе у болгарины габровский нож, он не посмотрит на него, а побежит за колом из плетня, чтобы вырвать его и поразить своего противника. Может, это показалось бы некоторым грубоватым и не столь поэтичным, но зато

было бы ближе к болгарской действительности, и в то же время более художественно»⁶².

Изобразительную силу искусства Славейков ставил в прямую зависимость от жизненно верного изображения национального быта, нравов, обычаев. Проводимое Славейковым сравнение произведений двух ведущих драматургов эпохи интересно прежде всего тем, что в нем по существу отстаивается необходимость утверждения реалистических принципов отражения действительности. Фактически дискуссия о драме Друмева показала различное понимание путей развития литературы. Друмев и его сторонники связывали плодотворность художественного творчества с овладением реалистическими принципами изображения действительности. Пьеса «Иванко, убийца Асепа I», знаменовавшая собой движение болгарской литературы в направлении реализма, явилась образцом национальной драматургии для многих писателей последующих поколений.

Творческая эволюция В. Друмева во многом отражала направление болгарского литературного процесса на завершающем этапе национального возрождения Болгарии. Пробиваясь сквозь частокол классицистических, сентименталистских, романтических тенденций (непреклонных на данном этапе), Друмев постепенно овладевал реалистическими принципами изображения действительности. Усиление внимания к социальным противоречиям, сатирическое начало, связанное с раскрытием отношений разных классов, присутствие публицистического элемента в его прозе знаменовало собой углубление и заострение критической направленности его творчества. Реалистическое осмысление им национальной истории обусловило новаторское преобразование болгарской драматургии на ее пути к реализму. Своим искусством писатель прокладывал путь к утверждению реализма конца XIX в. Благотворное влияние Друмева испытал самый крупный болгарский писатель зрелого периода реализма Иван Вазов, что неоднократно отмечалось исследователями его творчества. Об этом неопровергнуто свидетельствуют исторические драмы Вазова «Ивайло», «Борислав», «К проности». Воздействие прозы Друмева сказалось на творчестве шедших вслед за ним беллетристов: И. Бълскова, Л. Каравелова, А. Страшимирова и др. Друмев содействовал завершению преобразования болгарской литературы национального возрождения в литературу нового типа. Развитие литературы обретало новую перспективу, различия между «ускоренным» и «классическим» типами эволюции стирались, и болгарская литература в конце XIX в. влилась в общеевропейское русло, где господствующим направлением был реализм.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX—начала XX веков. М., 1976, с. 9—51.
- ² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1962, т. 9, с. 6.
- ³ Марков Д. Ф. Из истории болгарской литературы. М., 1973, с. 129.
- ⁴ См.: Периодическо списание, Браила, 1870, г. 1, кн. 1.
- ⁵ Друмев В. Съчинения. София, 1968, т. 2, с. 12.
- ⁶ Друмев В. Съчинения. София, 1968, т. 2, с. 19.
- ⁷ Там же, с. 13.
- ⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 356.
- ⁹ Друмев В. Съчинения. София, 1968, т. 2, с. 15.
- ¹⁰ Там же, с. 14.
- ¹¹ Периодическо списание. Браила, 1873, г. 1, кн. 2, с. 107.
- ¹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 121.
- ¹³ Друмев В. Съчинения. София, 1968, т. 2, с. 162, 168.
- ¹⁴ Там же, с. 169.
- ¹⁵ Периодическо списание. Браила, 1872, г. 1, кн. 5—6, с. 340—353.
- ¹⁶ Училище, Букурец, 1875, г. IV, бр. 17—18.
- ¹⁷ Знаме, Букурец, г. 1, бр. 6, 1875, 19 янв.
- ¹⁸ Друмев В. Съчинения. София, 1968, т. 2, с. 160.
- ¹⁹ См.: Свобода, Букурец, 1869, 11—17 декаб., № 5, 6, 7.
- ²⁰ Друмев В. Съчинения. София, т. 1, 1967, с. 24.
- ²¹ Бълъсов И. Р. Спомени из ученическия, учителския и писателския живот. София, 1907, с. 166—167.
- ²² Динеков П. Васил Друмев.— В кн.: История на българската литература. София, 1966, т. 2, с. 396.
- ²³ См. об этом: Ничев Б. Методологически проблеми на българската литературана история: Предварителни бележки към постановката на въпроса.— Литературна мисъл, София, 1976, № 5, с. 59—60.
- ²⁴ Бълъсов Ил. Р. Спомени из ученическия, учителския и писателския живот. София, 1907, с. 166—167.
- ²⁵ Пенев Б. История на новата българска литература. София, 1978, т. IV, с. 229.
- ²⁶ Друмев В. Съчинения. София, 1968, т. 2, с. 598.
- ²⁷ Друмев В. Съчинения. София, 1967, т. 1, с. 346.
- ²⁸ Достоевский об искусстве. М., 1978, с. 163.
- ²⁹ Друмев В. Съчинения. София, 1967, т. 1, с. 178—179.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Шишманов Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. София, 1930, с. 19—20.
- ³² Съчинения на митрополит Клъмент Търновски (Васил Друмев). София, 1926, т. 1, с. 729—730.
- ³³ Никольский С. В. Карел Гавличек-Боровский.— В кн.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков. М., 1963.
- ³⁴ Съчинения на митрополит Климент Търновски (Васил Друмев). София, 1943, т. 2, с. 301.
- ³⁵ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1962, т. 29, с. 493—494.
- ³⁶ Друмев В. Съчинения. София, 1967, т. 1, с. 389.
- ³⁷ Пенев Б. История на новата българска литература. София, 1978, т. 4, с. 254—255; Динеков П. Васил Друмев.— В кн.: История на българската литература. Т. 2. Литература на възраждането. София, 1966, с. 404; Генов Кр. Романтизъмът в българската литература. София, 1968, с. 345.
- ³⁸ Войников Д. Избрани произведения. София, 1978, с. 205.
- ³⁹ Пенев Б. История на новата българска литература. София, 1978, т. 4, с. 254—255.
- ⁴⁰ Брадистилова М. Болгарский театр 60—70-х годов XIX в. и национально-освободительное движение.— В кн.: Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX вв. М., 1976, с. 260.
- ⁴¹ Бонди С. О Пушкине. М., 1977, с. 193—194.

- ⁴² Друмев В. Съчинения. София, 1967, т. 1, с. 381.
- ⁴³ Там же, с. 402—403.
- ⁴⁴ Там же, с. 454.
- ⁴⁵ Друмев В. Съчинения. София, 1967, т. 1, с. 450.
- ⁴⁶ Там же, с. 379—380.
- ⁴⁷ Там же, с. 390.
- ⁴⁸ Славейков П. Р. За драмата «Иванко». — В кн.: Българска литературна критика. София, 1967, т. 1, с. 46.
- ⁴⁹ Вазов И. Из бележника на поета. София, 1920, с. 48.
- ⁵⁰ История Болгарии. М., 1954, т. 1, с. 122.
- ⁵¹ Брадистилова-Добрева М. Българската историческа драма през възраждането. София, 1975, с. 147.
- ⁵² Леков Д. Васил Друмев — живот и дело. София, 1976, с. 122.
- ⁵³ Бончев Н. Литературна критика и публицистика. София, 1962, с. 164.
- ⁵⁴ Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 299.
- ⁵⁵ Каракостов Ст. Българският възрожденски театър на освободителната борба. София, 1973, с. 209.
- ⁵⁶ Славейков П. Р. «Иванко». — В кн.: Българска литературна критика. София, 1967, с. 41.
- ⁵⁷ Каравелов Л. Български драми. — В кн.: Българска литературна критика. София, 1967, с. 77—78.
- ⁵⁸ Войников Д. Избрани произведения. София, 1978, с. 212—213.
- ⁵⁹ Там же, с. 205.
- ⁶⁰ Славейков П. Р. За драмата «Иванко». — В кн.: Българска литературна критика. София, 1967, с. 43—47.
- ⁶¹ Каравелов Л. Български драми. — В кн.: Българска литературна критика. София, 1967, с. 77.
- ⁶² Славейков П. Р. За драмата «Иванко». — В кн.: Българска литературна критика. София, 1967, с. 41, 44—45.

29

У истоков реализма. Физиологический очерк, место и роль его в румынской литературе

Ю. А. Кожевников

Физиологический очерк в истории румынской литературы — явление краткое, но чрезвычайно важное, ибо он предопределил становление реализма. Кроме того, румынский физиологический очерк — явление весьма своеобразное, хотя и тесным образом связанное с аналогичным очерком во французской и русской литературе. Этим и определяется необходимость исследования этого жанра в рамках румынской литературы.

Во французской литературе XIX в. реализм складывается и «закладывается» до появления физиологического очерка и помимо его (стоит вспомнить, что «Красное и черное» Стендоля появляется в 1831 г.), хотя в личных творческих судьбах, например, Бальзака, этот очерк играет значительную роль. В русской литературе до возникновения «натуральной школы» и

физиологического очерка как определенного ее манифеста была уже проза Пушкина. В английской литературе критический реализм — изображение больших социальных движений и процессов — подготовил исторический роман Вальтера Скотта. И если крупнейший и, можно сказать, первый английский реалист Чарльз Диккенс прошел в своем становлении через очерк (очерки Боза), который можно сопоставить с физиологическим очерком, как романист он опирался и на богатую традицию отечественного романа XVIII в. «Положение» и «роль» физиологического очерка в литературах с большими художественными и общественными традициями совсем не однозначны и весьма сложны. В румынской же литературе¹, с ее запоздалым развитием, становление которой приходится на первую половину XIX в., историческая и художественная роль физиологического очерка, возникающего в 40-е годы, чрезвычайно велика: физиологический очерк предстает как отправной пункт для развития критического реализма.

В румынской литературе физиологический очерк не есть явление «самозародившееся». Он возникает под прямым воздействием французского и русского физиологического очерка. Чтобы понять, почему произошла подобная адаптация на национальной румынской почве, необходимо кратко остановиться на том, что в общем плане представлял из себя французский и русский физиологический очерк.

Французский физиологический очерк вызревал исподволь. Он как бы венчает сатирическую песенную и фельетонную линию в литературе, которая берет свое начало от сатирических песен времен Французской революции и продолжается в период реставрации, когда кумиром народа становится Беранже. Установление Июльской монархии вызывает массовый протест, что скрывается и в расцвете политической сатиры, чему способствовало сатирикой же вызванное появление газет для массового читателя, таких, как «Карикатура», «Шаривари», основанных Шарлем Филионом, которого друзья называли «Ювеналом карикатуры», «Титаном смеха», «Генералиссимусом оппозиционной прессы»². Историк французской литературы Т. Якимович отмечает, что так называемая «сатирическая война» питалась народной ненавистью к «королю-буржуа», сатирические журналы становились боевым политическим оружием лагеря демократии, ибо, здесь Т. Якимович приводит слова Маркса, «то, что народ инстинктивно не-навидел Луи-Филиппа, был не сам Луи-Филипп, а коронованное господство класса, капитал на троне»³. Среди множества писателей и художников, принимавших активное участие в этой войне, нужно в первую очередь упомянуть Бальзака и Домье.

Целенаправленность сатирических листков уже сама по себе выстраивала карикатуры, рисунки с подписями, фельетоны, очерки в целые серии. В конечном счете серии очерков, объединенных единой темой, одной идеей, вышли за пределы журналов. Так, возникли уже в начале 30-х годов такие книги, как «Париж,

или Книга ста одного», «Новая картина Парижа», «Революционный Париж» и др. Несколько позднее за ними последовали сборники с более широким «географическим» охватом: «Французы в их собственном изображении», «Сцены частной и общественной жизни животных».

Серия очерков «Париж, или Книга ста одного», достигшая пятнадцати томов, объединила почти все наличествующие литературные силы Франции. Это, естественно, не способствовало ни художественному, ни идейному единству. (Недаром В. Г. Белинский весьма иронически отзывался о предпринятой Смирдиным в подражание этому изданию «серии» под названием «Сто русских литераторов», где Пушкин соседствовал с Зотовым, не пользуясь ими большой популярностью уже и в те времена.) Однако суть дела не в том, что художественный уровень очерков был не одинаков и общественные воззрения литераторов не были тождественны. А в том, что возникший физиологический очерк продолжал развивать ту демократическую оппозицию монархии, какой являлась сатира. Основатель «Карикатуры» Филиппон писал в 1832 г. об этой газете, что она стала «верной картиной нашего общества, наших нравов... нашей политики... Она осмелилась показать народные несчастья, показать оборотную сторону медали»⁴.

Оборотная сторона медали, т. е. жизнь народа в условиях Июльской монархии, не могла быть показана достаточно убедительно и наглядно средствами сатиры и гротеска, какими пользовались политическая карикатура и памфлет. Для этого были необходимы иные реалистические жанры, правдиво и объективно отражающие действительность. Таким жанром явился очерк.

Демократическая оппозиция монархии, кроме политических и идеологических убеждений, питалась ощущением, что Париж, и даже шире — вся Франция, представляет собою единый организм (или систему, как сказали бы теперь), для которого есть собственные законы общежития, а вовсе не те, которые навязывает и диктует монархический строй. Таким образом возникало внимание к различным составным частям этого организма (людям разных профессий, социальных слоев и прослоек, к местам, которые их объединяют, к общим народным обычаям, привычкам, «ритуалам»), что и способствовало появлению физиологического очерка. Развившийся из подписи, комментария, диалога, сопутствовавших рисункам, очерк сохранил их статичность и локальность, но приобрел возможность глубже и объемнее характеризовать типаж и вместе с тем выйти за рамки материала, доступного графическому изображению. Физиологический очерк как предтеча социального романа дает профессионально-бытовой «рез» общества, его функционально-психологический абрис. И уже одно это стремление представить общество, как самостоятельно действующий организм было идеей весьма демократической, которая противопоставляла себя монархии, ее воле, ее «небесному предназначению».

Русский физиологический очерк возникает под воздействием французского. Но литературный образец был только внешним стимулом, который не возымел бы действия, не будь на то внутренних общественных предпосылок. Главной же предпосылкой появления «физиологии» в России была чрезвычайно медленная, но тем не менее неуклонная демократизация общественной жизни. Эту демократизацию двигали вперед такие исторические события, как война 1812 года, восстание декабристов в 1825 г., а также и процесс урбанизации. Пусть урбанизация (превращение города из объединения городских усадеб в единую городскую систему) был малозаметен даже по крупным городам России, однако создание такого города, как Петербург, резко изменившего политическое, торговое, промышленное положение России, города с самого начала закладывавшегося как совершившись новый по своим задачам и функциям комплекс, играло прогрессивную роль для всей России. Именно Петербург, столица, средоточие самодержавной власти, был вместе с тем и оппозицией самодержавию, поскольку являлся самым буржуазным городом в России XIX в., противопоставлением всей крепостной, феодально-помещичьей России. Именно в Петербурге народная жизнь как особая, городская система (организм) бытия, подчиняющаяся собственным законам, ощущалась наиболее явственно, проявляла себя более четко и сама по себе представляла «оппозицию» монархической системе правления. Естественно, что внимание первых русских физиологов было направлено на Петербург, а сам физиологический очерк явился «мирной» формой оппозиции николаевской реакции.

Отличие французского литературного процесса от русского выявляется в данном конкретном случае в том, что французский физиологический очерк как бы выходит из политической сатиры, русский же очерк ведет к ней, служит для нее исходной базой. Русская политическая сатира, связанная с журналом «Искра» и деятельностью его основателя В. Курочкина, появляется только в конце 50-х годов, после Крымской войны и смерти Николая I. И Беранже, владевший умами и чувствами французов в 20-е и 30-е годы, столь же злободневно начинает звучать на русской почве с конца 50-х годов в переводах того же В. Курочкина и М. Михайлова (первое собрание песен Беранже в переводе Курочкина выходит в 1858 г.). В то же время начинает развертываться и творческая деятельность Салтыкова-Щедрина.

В. Г. Белинский, автор ряда очерков, написанных для «Физиологии Петербурга» (1845—1846), в частности очерка «Петербург и Москва», характеризуя два этих города как имеющие ярко выраженные отличия друг от друга, тем самым сопоставляет и два различных общественных состояния.

«Стоит час походить по кривым и косым улицам Москвы, — пишет Белинский, — и вы тотчас же заметите, что это город патриархальной семейственности...»⁵. И далее: «Ясно, что в ней есть свое собственное консервативное начало, которое только

уступает, и то понемногу и медленно, новизне, но не покоряется ей. Представитель этой новизны есть Петербург, и в этом его великое значение для России⁶. «Петербург, — пишет Белинский, — есть образец для всей России во всем, что касается до форм жизни, начиная от моды до светского тона, от манеры класть кирпичи до высших тайнств архитектурного искусства, от типографского изящества до журналов, исключительно владеющих вниманием публики»⁷.

Подобное, только написанное более образно и иронически, противопоставление Москвы и Петербурга еще раньше Белинского дал Гоголь в «Петербургских записках 1836 года»: «А какая разница, какая разница между ими двумя!.. Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не поднимаясь с кресел, о том, что делается в свете; Петербург — разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой, которую видит, но не слышит»⁸.

Русский физиологический очерк вслед за французским дает профессионально-бытовой срез жизни. Он обходит своим вниманием социальные конфликты. Но коль скоро быть есть внешняя оболочка социального состояния, то и бытовой срез дает социальное сопоставление, различия и даже контрасты, которые, если не выявляются в самих очерках «физиологии», то достаточно явственно предстают перед читателем, которого сама «физиология» наталкивает на сопоставления. Таким образом, во внешней статичности физиологического очерка, в его локальной объективности таится динамика социального сопоставления, социальной оценки. Надо полагать, что Н. А. Некрасова — а он отдал большую дань физиологическому очерку и в качестве инициатора двухтомной «Физиологии Петербурга», и в качестве автора (в том числе очерка в стихах — смотри его «Чиновника», вошедшего в «Физиологию Петербурга») — этот жанр натолкнул на то, чтобы поставить вопрос «Кому живется весело, вольготно на Руси?» и, отвечая на него, дать в своей поэме уже социальный срез российского общества, заговорить о социальных взаимоотношениях внутри него.

Таким образом, физиологический очерк при всем его локализированном бытовизме заключал в себе инициативу социальной оценки, притом с демократических (в большинстве случаев) позиций. В том же очерке «Петербург и Москва» Белинский писал: «Есть два способа проводить новый источник жизни в застоявшийся организм общественного тела: первый — наука или учение, книгопечатание, в самом обширном значении этого слова, как средство к распространению идей; второй — жизнь, разумея под этим словом формы обыкновенной, ежедневной жизни, нравы, обычай. Тот и другой способ равнозначны, и последний едва ли еще не важнее в том отношении, что и само чтение, и сама идея тогда только важны и действительны, когда входят в жизнь, становятся, так сказать, обычаем или обыкновением»⁹.

Это замечание Белинского, критика и автора нескольких «физиологий», весьма важно, особенно если применить его именно к физиологическому очерку. Сам очерк, поскольку он есть литература, проводит или утверждает в жизни определенную идею. А идея эта состоит в том, чтобы ввести жизнь в жизнь. Иначе говоря, очерк вводит в общественное восприятие разнообразие жизненных, профессионально-бытовых проявлений человеческого бытия, расширяя понятие о составе общества, о его структуре. Сама целенаправленность очерка влечет за собой стимулирование познания общественной (социальной) структуры.

Это подтверждает пример русского физиологического очерка: он был неразрывно связан с развитием реализма, как бы сопутствовал ему, был подобием «разведывательной операции» в области, еще не освоенные художественным анализом и обобщением. Об этом говорят такие имена, как Лермонтов (очерк «Кавказец», специально написанный для несостоявшегося сборника из серии «Наши, списанные с натуры русскими»), Гоголь (все характерные черты физиологического очерка присутствуют в «Петербургских записках 1836 года» и «Невском проспекте»), Некрасов (стихотворный очерк «Чиновник» и др. произведения), Тургенев («Записки охотника»), а также теснейшая связь физиологического очерка и так называемой «натуральной школы», орган которой, журнал «Современник», становится с конца 40-х годов средоточием передовых идейных и художественных тенденций русского реализма.

Румынский физиологический очерк хотя и ведет свое начало от французского и русского очерка одновременно, но по своей сущности и целенаправленности, по своему духу и той роли, какую он сыграл в истории национальной литературы, ближе всего оказывается к русскому физиологическому очерку.

Румынская литература, переживающая период становления в первой половине XIX в., не имеет еще глубоких художественных традиций. Культурная жизнь начинается как бы сначала: основывается первый театр и возникает потребность в национальной драматургии, появляется светская живопись, в первую очередь портрет, начинают выходить первые газеты, в 1829 г. в Валахии «Курьерул ромынешк» и в том же году «Албина ромыняскэ» в Молдавии. Отталкивание от феодальной культуры можно было уподобить окну в Европу, однако это окно распахивалось на две стороны: и в сторону Запада, и в сторону Востока, т. е. России. Видные деятели культуры и литературы, подготовлявшие революцию 1848 года (И. Элиаде-Рэдулеску, Г. Асаки, М. Когэлничану, А. Руссо, В. Александри), или учились и жили во Франции, Германии, Швейцарии, Италии, или воспитывались дома, но на западной культуре. Культурное воздействие из России шло одновременно с русско-турецкими войнами, постепенно ослаблявшими зависимость Дунайских княжеств от Османской империи. Михаил Когэлничану писал в «Истории Молдавии и Валахии и задунайских валахов» (1830): «Издавна существовала

в Молдавии и Валахии легенда о том, что наше спасение' придет с Севера. Все нас привязывает к России. Она — наша мать. Прощли те далекие времена, когда мы сами могли защищаться против Турции, Польши, Венгрии, от татарских набегов. Сейчас мы слабы, мы ничего не можем сделать без России, которая была нашей покровительницей. Она вернула нам наши права, нашу свободу, воссоздала нас как нацию, и ей мы обязаны той цивилизацией, которую приобрели»¹⁰. В другом месте Когэлничану уточняет, в чем же заключалась цивилизаторская миссия России: «Русские армии, имевшие в своих рядах достаточно достойных мужей, поднявшихся столь высоко из столь низкого состояния, находясь в Молдавии, разорвали завесу предубеждений, которая скрывала от нас европейскую цивилизацию, и побудили нас соприкоснуться со справедливыми и либеральными идеями Запада»¹¹. «Но революции 1821 года, — продолжает М. Когэлничану далее, — мы обязаны первым полученным нами импульсом, куда нам направить пути нашего патриотизма и цивилизации!»¹²

Таким образом, внутренние потребности общественного и культурного развития обусловили и ту широкую восприимчивость, которую румынская литература проявляет в первой половине XIX в. к разным иноземным художественным явлениям. Переводная литература, так или иначе приспособленная к нуждам национальной общественной жизни, становится одной из форм становления национальной литературы. Однако благотворная роль подобной формы литературного развития не могла не быть ограниченной. И тот же М. Когэлничану в 1840 г. писал: «Стремление к имитации сделалось у нас опасной манией, потому что оно убивает в нас национальный дух. Эта мания особенно захватывает литературу. Почти каждый день из-под печатного пресса выходят книги на румынском языке. Но какая в том польза! Ведь это только переводы с других языков, и те были бы хороши! Однако переводы не делают литературы»¹³.

Когэлничану был слишком категоричен по отношению к родной литературе: все-таки в первой половине XIX в. перевод в виде адаптации, переделки, подражания играл (и сыграл!) значительную роль в становлении национального художественного мышления. Заемствование, приспособление шло не только по линии перевода: осваивались целые жанры и жанровые разновидности, например комедия, басня, элегия (так называемая «поэзия руин»), в том числе и физиологический очерк.

Физиологический очерк появляется в румынской литературе сначала как адаптация конкретных произведений. Одним из первых очерков, который вводил этот жанр в румынскую литературу, именовался «Философия виста, написанная русским, философом природы». Появился он в 1838 г. в журнале «Алэута ромэнיאскэ» как перевод, сделанный М. Когэлничану. Очерк вызвал сенсацию, был воспринят как сатирический выпад против русского консула в Яссах и господарского двора, в результате чего журнал был закрыт, а Когэлничану арестован.

Несмотря на то, что при публикации очерка Когэлничану заявил, что он вовсе не оригинал, бурное общественное восприятие этого произведения долгие годы заставляло считать, что заявление Когэлничану было всего лишь маскировкой. В 1927 г. румынский литературовед Н. Кортожан выдвинул гипотезу, что очерк Когэлничану был «инспирирован» Ф. Булгариным. Уже в 60-е годы Е. М. Двойченко-Маркова, опираясь на указание Когэлничану, установила, что очерк представляет собой перевод «Трактата о висте», принадлежавшего Барону Брамбеусу (О. Сенковскому), который был опубликован в немецком «Журнале иностранной литературы», уделявшем значительное внимание русской литературе¹⁴.

Годом позже, т. е. в 1838 г., Когэлничану публикует очерк «Танцевальные вечера». И это произведение долгое время считалось оригинальным. Лишь в 1972 г. румынский литературовед Т. Морару установил, что этот очерк является локализацией одноименного французского очерка, принадлежащего перу Ж. Рафаэля и опубликованного в одном из сборников серии «Париж, или Книга ста одного», именно в том сборнике, на который ссылался и сам Когэлничану. На этот раз это был уже не перевод, а локализация, т. е. приспособление текста оригинала к местным национальным условиям, и поэтому этот очерк может считаться первым оригинальным произведением самого Когэлничану. Выявлению этой оригинальности и посвящена специальная работа советского литературоведа М. Штивельмана, дающая сравнительный анализ текста Рафаэля и Когэлничану¹⁵.

В 1840 г. в журнале «Дачия литерарэ», издававшемся М. Когэлничану, был опубликован перевод другого произведения Барона Брамбеуса «Вся женская жизнь в нескольких часах», под подписанный А. Дио, псевдонимом, под которым выступил баснонисец А. Донич.

Появление этих очерков ознаменовало зарождение в румынской литературе жанра «физиологического очерка». Очерки Когэлничану (будем называть их так), имевшие бурный резонанс в обществе и даже административные последствия (на что указывалось выше), обнаруживают общественную потребность в этом жанре. М. Штивельман пишет по этому поводу: «На этом этапе развития литературы именно очерк, который получил широкое распространение в более развитых литературах, обеспечивал писателю самые благоприятные возможности для воплощения идей, которые его вдохновляли. Не случайно М. Когэлничану обращается в те годы к трактату-очерку О. Сенковского... Не случайно он внимательно изучал «Физиологию брака» Бальзака, на которую он будет многократно ссылаться, а впоследствии частично переведет. Не случайно он выбрал для адаптации „Физиологию провинциала в Париже“, очерк, хорошо известный в то время, Э. Гино (П. Дюрана)»¹⁶.

Итак, первым прозаическим жанром, появившимся в румынской литературе в первой половине XIX в., был наряду с путе-

вым очерком физиологический очерк. М. Штивельман справедливо пишет, что «это объясняется тенденцией укоренить на национальной почве жанр, который предполагает применение реалистического метода изображения действительности»¹⁷.

И в самом деле, если смотреть на эту проблему ретроспективно, такая тенденция существовала. Но почему же все-таки она реализовалась в физиологическом очерке, а не в каком-либо другом прозаическом жанре? В первую очередь это, видимо, определялось спецификой общественного мироощущения, сущность которого вытекала из общенациональных исторических задач, таких как стремление к национальному единству и независимости. Это стремление порождало чувство единства личности и народа, что столь характерно для румынской поэзии, т. е. для того рода, который, можно сказать, безраздельно господствовал в румынской литературе в первой половине XIX в. Современный же роман, формировавшийся в начале XIX в. как эпос частной жизни, был совершенно чужд подобному мироощущению.

В 1839 г. Барицу писал: «Мы, друг мой, как румыны, каковыми и являемся, имеем безусловную необходимость учиться, а не тратить дорогие часы, которые остаются у нас свободными, на вздор некоторых (сочинителей. — Ю. К.), кто записывает свои сны, чтобы их не забыть, а потом, чтобы можно было их продать, называют романами»¹⁸. Если мнение Георгэ Барициу, культурного деятеля, издателя румынских газет в Трансильвании и историка, можно считать крайним по отношению к роману, то вместе с тем оно и достаточно характерно для общего отношения к роману как жанру, ибо противоположной точки зрения в румынской критике того времени не зафиксировано. Весьма показательно, что одним из немногих романов, переведенных на румынский язык в первой половине XIX в., был «Поль и Виргиния» Бернардена де Сен-Пьера (1831), который своей главной идеей — надсословное чувство любви — должен был импонировать общественному мироощущению предреволюционного периода в княжествах. Но еще более характерен комментарий к роману переводчика, который писал, что это произведение «не является романом, полным небылиц или другого вымысла, вредным для нравов молодежи; вернее сказать, что оно самое прекрасное описание детей природы, на которое способен смертный»¹⁹. О том, что и выбор романа не был случаен, и отношение к роману как жанру тоже не является случайным, свидетельствует общая позиция Янку Бузни, переводчика «Поля и Виргинии», который за два года до выхода в свет этого перевода, т. е. в 1829 г., издал «Учебник патриотизма», основой для которого послужило назидательное сочинение Николае Скуфоса «Учебник патриотизма, посвященный читателям Семи Ионических островов», имевшее целью утвердить чувство «социальной гармонии»²⁰. «Учебник» этот имел широкий успех и даже пользовался как пособие в школах.

М. Штивельман в цитированной уже работе приводит и другие примеры скептического или недоверчивого отношения к ро-

ману в первой половине XIX в. Так, известный художник И. Негулич, выступивший и как переводчик, писал в предисловии к переведенному им роману Ж. Е. Паккара «Французская Юдифф, или Клотильда и Эдмон»: «Я знаю, что вообще роман не особенно пользуется хорошей славой и, следовательно, вы будете немало удивлены и сочтете дерзостью, что я предлагаю вам перевод романа». Оправданием переводчику служит то, что и среди романов «существуют и очень хорошие, которые взвышают душу и формируют чувство»²¹.

Общенародное стремление к национальному единству и независимости могло бы быть почвой для создания героической эпопеи или эпической поэмы. Однако ни героической эпопеи, ни эпической поэмы в румынской литературе первой половины XIX в. создано не было, хотя попытки и замыслы известны. Надо полагать, что подобное мироощущение в румынском обществе того времени все-таки не было столь монолитным, чтобы послужить основой для героических и одновременных эпических жанров. При всех благоприятных внутринациональных условиях монолитности национального самоощущения трудно было ожидать после того, как Европа пережила потрясения, связанные с Великой французской революцией и наполеоновскими войнами. Так что в общественном сознании, с одной стороны, существовало ощущение «нераздельности индивидуальной и народной души», с другой же — в этом сознании созревало ощущение несправедливости социальной структуры общества. Ощущение «нераздельности» не позволяло противопоставить личность обществу, а следовательно, обратиться к современному роману, вместе с тем ощущение несправедливости социальной структуры, ее отсталости, по сравнению с европейским, уже буржуазным общественным устройством, побуждало к критическому взгляду на общественный статус кво. При таком состоянии общественного сознания было естественным обращение литературы к физиологическому очерку, дававшему возможность объединить эти две стороны отношения к народу и обществу.

Физиологический очерк как литературный жанр по «природе» своей бесконфликтен, ибо он фиксирует определенное общественное положение, но вовсе не призван вскрывать и прослеживать общественные связи и социальную взаимозависимость. Это отнюдь не мешает физиологическому очерку весьма часто иметь оценочный характер, содергать в себе иронию, даже гротеск, выражать положительное отношение или даже восхищение определенным типом людей. Но контрасты, которые обнаруживает физиологический очерк, не превращаются в конфликты, ибо контрастные типы, характеры не вступают между собой ни в какие человеческие или социальные взаимоотношения. Они находятся в застывшем противостоянии.

Именно эта бесконфликтность физиологического очерка должна была импонировать как общественному сознанию, так и общественному вкусу даже самых прогрессивно настроенных и

образованных слоев общества в Дунайских княжествах 30—40-х годов. Национальное единство и свобода, эти две идеи, владевшие передовыми умами, если не отодвигали на задний план, то затмевали главный социальный вопрос эпохи — положение крестьянства. С подлинной остротой крестьянский вопрос встал только в ходе революции 1848 года, но и тогда он стал яблоком раздора между деятелями, возглавлявшими революцию.

Можно сказать, что румынское общественное сознание предреволюционного времени видело социальный контраст, но не осознавало социального конфликта между боярством и крестьянством. Именно в связи с этим бесконфликтный физиологический очерк явился тем литературным жанром, который соответствовал уровню общественного сознания и его целеустремленности, тем жанром, который позволял критиковать общественные пороки, недостатки, отсталость и вместе с тем не заострять социальное противостояние до социального конфликта. Контраст вместо конфликта — эта особенность физиологического очерка как повествовательного жанра вытекает из такого характерного для «физиологии» художественного приема, как локализация. Ю. Манн в работе «Философия и поэтика „натуралистической школы“», в которой анализируется русский физиологический очерк, выделяет три вида локализации. Первый, как пишет исследователь, «осуществляется на основе отбора и описания персонажей по какому-либо признаку — социальному — крестьянин, купец, помещик... по признаку профессии: чиновник... поэт, художник, фельетонист, денщик, дворник, извозчик, мастеровой и т. д.»²². (Здесь нужно отметить, что авторы «физиологии» вряд ли делали сознательный отбор по социальным признакам; отбор, точнее выбор, исходил из профессиональной типичности, вследствие чего в поле зрения оказывались и крестьянин, и купец, и помещик, чья «профессия» и социальное положение, естественно, были идентичны.) Вторая локализация касается «места». В данном случае, как пишет Ю. Манн, выбирается «какое-либо общественное место, характерное столкновением лиц разных социальных и сословных групп или же различных видов одной и той же группы»²³. (Позволим себе сделать и здесь маленькое уточнение: как нам кажется, правильнее было бы сказать, что выбирается место, характерное не столкновением лиц, а характерное их совместимостью, ибо речь идет о таких местах, как улица, театр, ярмарка, омнибус и пр.) «Наконец, физиологии третьего вида, — пишет Ю. Манн, — основаны на локализации не типов и не «места», а каких-либо общественно-характерных привычек, обычая, занятий или направлений деятельности»²⁴.

Локализацию можно назвать внутренней особенностью физиологического очерка. Но есть еще и другая — внешняя: физиологический очерк имеет тяготение к определенной «энциклопедичности», тенденцию к широкому охвату различных локализованных явлений. Выражается это или в серийности очерков, или в «наборе» локальных моментов, объединяемых в одном очерке

(например, «Петербург и Москва» В. Г. Белинского или «Яссы и их обитатели в 1840 году» А. Руссо). Конечно же, «энциклопедичность» физиологического очерка подразумевает обращение к самому разнообразному бытовому и жизненному материалу. Таким образом возникает возможность «выхода» за заданные (если они когда-либо были заданы!) рамки жанра, некая вариантность. Сама локализация как фокусирование внимания на определенном материале, поскольку она идет по трем направлениям, дает уже широкий охват чрезвычайно разнообразного материала. Вместе с тем ни одна из локализаций не может существовать в абсолютно чистом виде, без всякой примеси из «смежного» материала: человек без места, где он находится, место без действия, действие без человека. «Сливание» и «переливание» разных бытовых планов совершенно неизбежно в физиологическом очерке, притом, что основное внимание может быть сфокусировано на одном и это будет тем углом зрения, той мерой необходимости, которая обусловит присутствие материала других планов. Таким образом, каких-либо стабильных формальных, а тем более тематических «требований» к этому жанру нет.

Это особо существенно для румынского физиологического очерка, который в своем развитии обнаруживает обе формы «энциклопедичности»: и синтетический очерк, вмещающий несколько видов локализации, и тенденцию к серийности (цикличности).

На первый план в румынской «физиологии» выступает «синтетический» очерк, к которому относятся «Физиология провинциала» К. Негруцци (1840), «Яссы и их обитатели в 1840 году» А. Руссо, «Яссы в 1844 году» В. Александри, «Физиология провинциала в Яссах» М. Когэлничану, «Провинциалы и жители Ясс» Д. Ралета (1844).

Несмотря на то, что в 1840 г. уже появляется оригинальный румынский физиологический очерк, параллельно с ним продолжают публиковаться переводы и адаптации. Так, в 1840 г. в газете «Албина ромыняскэ» («Румынская пчела») появляются отрывки из очерков Альфонса Карра, публиковавшихся во французском сатирическом журнале «Ле геп» («Осы»), в 1841 г. журнал «Спикуторул молдо-ромын» («Молдавско-румынский сборник») печатается переводной очерк «О возрасте женщин». Переводы продолжают печататься и после 1840 г., т. е. когда появляются первые оригинальные физиологии. Так, в 1846 г. в газете «Албина ромыняскэ» был напечатан переведенный с французского очерк «Парижские деликатесы», а в «Икоана лумий» («Картина мира»), в том же году, очерк «Горожанин и крестьянин».

«Параллелизм» переводного и оригинального физиологического очерка объясняется тем, что, с одной стороны, в румынской литературе просто не хватало творческих сил, чтобы достаточно широко культивировать этот жанр, да и вообще придать литературе более широкий размах, чем он был в то время. С другой же — переводной очерк прекрасно удовлетворял внутренние

национальные потребности, ибо пороки, общественные недостатки, на которые желательно было указать, были в основном одинаковы во французском, русском или румынском обществе. Однако при этом была и национальная специфика, которую иностранный заимствованный очерк, даже локализованный и адаптированный, никак не вмещал: контраст — крестьянин и боярин, что составляло наиболее характерную черту в общественной жизни княжеств. Во французском обществе после Великой французской революции он уже не был столь разителен, а в крепостной России этот контраст не находил своего отражения в «физиологиях», возможно, из-за цензурных условий, возможно, потому, что очерк ограничивался городской средой, возможно, по этим причинам вместе. Показать этот контраст можно было только на национальном материале. Таким образом, оригинальный румынский физиологический очерк возникает в первую очередь из осознания социального контраста, где на первом плане стоит ретроград боярин, отживающая фигура уходящего в прошлое восточноевропейского феодализма. Сначала боярин возникает как негативная фигура по отношению к прогрессу, к цивилизации, как олицетворение исторического анахронизма, но потом он становится авторами физиологий и в контрастное положение по отношению к крестьянину.

Изображение исторического, а вместе с ним и социального контраста — это внутренняя потребность в появлении румынского физиологического очерка. Французская и русская физиологии представляли собой как бы образец жанра. Но вместе с тем была и определенная национальная художественная основа, на которую опирался оригинальный румынский физиологический очерк — это «записки путешественников». Путевые дневники и записки, историко-культурные и географические описания были весьма распространенным жанром в конце XVIII и начале XIX в. Стоит только вспомнить самые знаменитые из них: «Письма русского путешественника» (1791—1792) Карамзина, «Итальянское путешествие» (1814) Гёте, «Путевые картины» (1826—1831) Гейне, «Рим, Неаполь и Флоренция» (1817) и «Прогулки по Риму» (1829) Стендоля. В румынской литературе уже в 20-е годы имелось свое классическое произведение в этом жанре: «Заметки о путешествиях моих, Константина Радовича из Голешть, совершенных в 1824, 1825, 1826 годах». Возможно, не стоило бы говорить о какой-то преемственности между «записками путешественника» и физиологическим очерком, если бы в румынских синтетических физиологиях не бросалась в глаза четко выраженная позиция автора как «путешественника», точнее, стороннего наблюдателя.

Оригинальный румынский физиологический очерк, возникающий в 40-е годы с точки зрения «чистоты жанра» никак нельзя называть классическим. Во-первых, как уже говорилось, он «синтетичен». Во-вторых, с самого начала он нарушает «заповедь» объективной беспристрастности. Это и понятно, ведь он возникает

в предреволюционный период, когда ощущение радикальных перемен не могло допустить абсолютного «беспристрастия». С другой стороны, румынский физиологический очерк находится в самом кровном родстве с жанром «записок путешественника», авторы которых вовсе не стремились скрыть свои эмоции, оценки, вообще свое отношение ко всему, что попадало в сферу их наблюдений. Большей частью и объект «физиологического» анализа оказывался объектом «географическим», т. е. городом. Принципиальная разница заключалась лишь в том, что автор-путешественник вступал в этот город как неофит, автор же «физиолог» — как человек умудренный знаниями.

Два наиболее значительных физиологических очерка посвящены Яссам: Алеку Руссо «Яссы и их обитатели в 1840 году» и Василе Александри — «Яссы в 1844 году».

Руссо касается и истории города, и его внешнего вида, описывает ближайшие окрестности, но главное для него — обитатели столицы Молдавского княжества, ее народонаселение, весьма пестрое как с национальной, так и с социальной точки зрения, «смешение рас, народов, каст». По мере разностороннего описания столицы Молдавского княжества вырисовываются два основных мотива: первый — отношение к современному состоянию столицы какциальному, а второй — критически отрицательный взгляд на боярство как на бездеятельный, ленивый, отсталый, косный класс. Эти основные мотивы, особенно последний, становятся главным содержанием румынского физиологического очерка. Вместе с тем они же свидетельствуют о неразрывной связи очерка с предреволюционной, переходной эпохой, с тем историческим оптимизмом, который был характерен для нее, с духом радикальных перемен, пронизывающих всю общественную жизнь перед 1848 годом. Так или иначе центральной фигурой румынского физиологического очерка становится боярин. О нем пишет Алеку Руссо и Василе Александри, Константин Негруцци и Михаил Когэлничану. К этой фигуре стягиваются все нити развертываемой «физиологии» города, которую показывают писатели. Весьма характерно, что в качестве основного типажа берется не боярин высокого ранга, уже европеизированный или стремящийся к этому, а боярин средней руки, продолжающий жить по обычаям и привычкам, наследственным турецким влиянием. Причем боярин средней руки изображается как провинциал. Этим авторы подчеркивают не только то, что он проживает не в столице, но главным образом то, что он отстал от времени, закоснел в своих привычках и понятиях, которые неизбежно должны перемениться радикальным образом. Те перемены, которые переживает провинциальный, точнее сказать, косный боярин, касаются чаще всего одних только внешних атрибутов (костюм, прическа, модные темы разговоров), что вызывает только комический эффект (Михаил Когэлничану «Физиология провинциала в Ясах», Константин Негруцци «Физиология провинциала»). Если Когэлничану и Негруцци высмеивают боярина, то Руссо обличает его боярство, создавшее фео-

далнюю общественно-государственную систему. «Общество, которое создавалось веками, нельзя так быстро переделать, — пишет он. — Старые бояре, замкнувшись в своем кругу, придерживаются древних обычаев с той же решительностью, с какой мы придерживаемся новых, с силой и отчаянием тех, кому грозит близкая и неминуемая гибель. Бояре помоложе, все же выросшие перед реорганизацией нашей страны, находясь под влиянием прежнего положения вещей, все еще придерживаются старых традиций, хотя и не так упорно, так же и мы, дети эпохи цивилизации, согревшиеся у костров Европы, не совсем еще освободились от кастовых предрассудков, связанных с нашими нравами, интересами и мелким самолюбием»²⁵.

В противовес боярству авторы выражают глубокую симпатию к простому народу, к крестьянину. Когда Когэлничану определяет, кого же можно считать провинциалом, он пишет: «Крестьяне, то есть труженики земли, также не могут послужить для меня типом; жизнь их настолько убога по сравнению с нашей, характер их настолько непосредствен, сочувствие мое к ним настолько велико и чистосердечно, что я бы сам себя обругал за беззаконие, позволив хоть малую шутку по поводу состояния людей, которые несут все невзгоды, включая самые необходимые, и кормят нас, ленивых и праздных горожан»²⁶. Когэлничану ограничивается выражением своей симпатии к крестьянину. Руссо же рисует романтический портрет, преувеличенно возвышенный и яркий: «В шапке набекрень, высокий и сильный, с живоцисной и энергичной речью выступает дако-румын, сохранивший от своих предков — даков одежду, а от римлян — язык. Он презирает городской комфорт, богатство торговых лавок; детице Цинцинната, ему подавай камышевые крыши села, волов, коров, овец, ревущие стада и плуг-корнилец. Кошна длинных каштановых волос, подбритых или коротко подстриженных над средней величины лбом, украшает его голову, прочно посаженную на короткой мускулистой шее. Он медлителен в движениях, спокоен, но неутомим; жесток и дик, как вышедшая из берегов река, когда восстает он в борьбе за свои права, он смирен, как агнец, когда умеешь с ним обращаться; невежественный не по своей вине, а в силу ряда обстоятельств, он все же сохраняет в своем невежестве чувство собственного достоинства и трезвый ум, чисто философский, тем более удивительный, чем меньше ожидаешь от него чего-либо подобного; под этим, па первый взгляд, грубым покровом, он скрывает понимание всех несправедливостей своей судьбы; впрочем, он открыто возмущается и громким голосом высказывает свои жалобы...»²⁷.

Физиологический очерк дает только портреты: с одной стороны — боярин, с другой — крестьянин. Портреты эти статичны, это еще не изображение исторически и социально связанных между собою фигур, но это уже обозначение полюсов, первый подступ к социальному анализу общества, его устройства. Очерк как бы лишен динамики, он выглядит наподобие моментальной

фотографии, и все же историческая динамика в нем присутствует: ее обозначает сам социальный типаж.

В очерке «Яссы и их обитатели в 1840 году» Алеку Руссо писал: «Если б кто-нибудь пожелал написать о Яссах книгу и даже две, у него нашлось бы достаточно материала. Мы здесь отмечали только бросающиеся в глаза линии, углы строения. Не будь у меня других дел, я бы обязательно взялся за этот труд, ибо нет улицы, нет дома, знатного или простого, нет человека, в котором я не нашел бы чего-нибудь смешного или поэтичного, достойного или нелепого — темы для серьезного романа, или фарса, драмы или элегии»²⁸.

Можно сказать, что Яссы и его обитатели уже в 1840 г. ощущались как благодатный материал для романа.

Действительно, основные «углы строения» феодального общества, начертанные Руссо, находят впоследствии дальнейшую разработку в румынской литературе, и именно реалистической литературе. Наиболее острым «углом» в обществе, которое уже сдвинулось с мертвой точки феодального прозябания, была проблема высокочки, нувориша, «чокоя», смена одних хозяев другими.

От физиологического очерка к роману оставался, как говорится, один шаг. Очерк подготовил уже и действующих лиц и обстановку (место действия). Оставалось только связать расставленные в различных социальных позициях фигуры действием, заставить их столкнуться.

В истории становления румынского романа имеются три как бы ступени: 1) «первая попытка создать роман, переданный в печать, датируется 1850 г., носит название „Тайны сердца“ и принадлежит Михаилу Когэлничану»²⁹, 2) «первый законченный румынский роман «Воры и Хаджиу» Александру Пелимона появился в Бухаресте в 1853 г.»³⁰, 3) роман Николае Филимона «Старые и новые мироеды» (1863 г.), о котором в «Словаре румынской литературы» говорится следующее: «Появившиеся в румынской прозе после целого ряда тщетных попыток, весьма неровных и слабых, после многих искусственных и беспталанных подражаний модным в европейской литературе романам, «Старые и новые мироеды» являются первым нашим романом, в котором непосредственность побуждения преодолевает авторитет образцов»³¹.

Совсем небольшой фрагмент «Тайны сердца» во многом знаменателен как первая попытка написать роман: показательно то, что попытка принадлежит Когэлничану, и то, что она обнаруживает себя в 1850 г., характерно и заглавие и содержание отрывка.

Уже то, что Когэлничану, которого можно назвать инициатором физиологического очерка в румынской литературе, делает первую попытку написать роман, говорит о непосредственной связи этих двух жанров, о возможности и естественности перерастания жанра очерка в роман. Весьма показательным представляется и то, что этот переходный момент обнаруживает себя после революции 1848 года, поражение которой решительно унич-

тожило ощущение слияности индивидуальной и народной «душ-ши», характерное для предреволюционного времени, в корне изменив общественное мироощущение в связи с тем, что социальное противоречие между земледельцем и землевладельцем, между крестьянином и боярином предстало в обнаженном, неприкрытом даже самыми насущными общенациональными интересами виде. Название фрагмента — «Тайны сердца» (или «Сердечные тайны») сразу же заставляет вспомнить «Парижские тайны» Эжене Сю, роман, имевший в 40-е годы без преувеличения бешенный успех по всей Европе. Белинский, который весьма невысоко ставил этот роман и считал его спекуляцией, однако точно указывал на причину подобного успеха, подчеркивая, что после Июльской революции 1830 года «народ сделался во Франции вопросом общественным, политическим и административным. Понятно, что в такое время не может не иметь успеха литературное произведение, героем которого является народ»³². Роман Э. Сю вырос из физиологического очерка, из исследования народной жизни большого города, которое буквально и фигулярно в силу социальных условий было дном общественной жизни. Тот же Белинский писал о «Парижских тайнах»: «Основная мысль этого романа истинна и благородна. Автор хотел представить развратному, эгоистическому, обоготворившему золотого тельца обществу зрелище страданий несчастных, осужденных на невежество и нищету, а невежеством и нищетой — на порок и преступление»³³.

Опубликованный Когэлничану фрагмент не дает возможности говорить о том, что внимание автора должно было быть сосредоточено на жизни народа. Однако подобный угол зрения присутствует и в опубликованном фрагменте как позиция автора, критически рассматривающего жизнь средних и высших классов румынского общества. Штефан Казимир пишет: «Фрагмент выглядит особо интересным благодаря богатству данных, касающихся социальной жизни Ясс в 1844 г. Помимо живописности переходной эпохи, контрасты которой со смаком выставлены напоказ, привлекают внимание критический дух автора, его ирония, непрерывно изливающаяся на самые различные объекты: проявления космополитизма, аморальность, мотовство (подмечаемое специально у боярства), беспечность городских властей...»³⁴. Уже на первых страницах романа, т. е. в дошедшем до нас фрагменте, рисуется образ «здравомыслящего» (прогрессивного, как сказали бы мы теперь) провинциального боярина, который обеими ногами стоит на родной земле: он не потерял своего национального облика и духа в погоне за всем европейским, как это случилось с оторвавшимся от родных корней городским боярином, он умеет вести хозяйство и в то же время может достаточно трезво оценить и положение крестьянина. В связи с этим Штефан Казимир пишет: «Как в словах, принадлежащих Стихеску, так, в особенности, в длинном отступлении, которое принадлежит Когэлничану как автору, он развертывает суровую критику духа подражательства, сопряженного с забвением самобытных пози-

тивных традиций, чтобы затем набросать программу реформ, выражающих интересы развивающегося капитализма и — в этих пределах — требования улучшения судьбы «низших классов», особенно крестьянства»³⁵.

Каким бы ни предполагался сюжет и развитие романа Когэлничану (этого нам знать не дано), имеющийся фрагмент не оставляет никаких сомнений, что главным действующим лицом его должен был быть Стихеску, а вместе с этим и весь роман должен был выразить или отразить отношение самого Когэлничану ко всем, большим и малым, животрепещущим проблемам исторической национальной ситуации. Если об этом нам не дано судить по роману, то это прекрасно известно из истории, когда Когэлничану, перестав заниматься литературой, становится одним из виднейших политических деятелей, поборников объединения княжеств, установления конституционной монархии и проведения аграрной реформы.

Автором первого румынского законченного романа, вышедшего в 1857 г. под названием «Воры и Хаджиул» был Александру Пелимон (1822—1881). Его роман вышел в тот же год, когда появился перевод на румынский язык «Парижских тайн» Э. Сю, и сам по себе написан под явным воздействием французского писателя. Сюжетная линия очень проста: боярин Хаджиул дает согласие на брак своей дочери Лефтерики с небогатым купцом Костикой, после того, как последний спасает его от напавших грабителей. Но эта сюжетная линия — предлог нарисовать картину бухарестского дна наподобие «парижских тайн» и целый ряд правоучительных картин. «Перед нами, — как пишет Шт. Казимир, — интрига с преднамеренными темными местами, сюрпризами, случайными совпадениями, морализаторством и т. п. В этом смысле примечательно внимание к миру преступников. Роман отмечает наряду с проникновением новых, западноевропейских форм жизни, некоторые аспекты, касающиеся карьеризма средних городских слоев в середине прошлого века. Жажда денег предстает как всеобщее стремление, им страдает даже высоконравственный герой; в вопросах брака материальный фактор оказывается решающим»³⁶.

В романе А. Пелимона налицо прямое воздействие Э. Сю. Но не это представляется главным, если смотреть на это произведение с точки зрения становления жанра. Главным представляется поиск основного героя. И Когэлничану, и Пелимон, и Николае Филимон в «Старых и новых мироедах» (1863 г.) в качестве центрального героя берут боярина. Но боярин этот предстает в разных аспектах, в разных состояниях, что обусловлено и мироощущением каждого автора и мироощущением эпохи.

Когэлничану выдвигает на первый план положительный образ. Его Стихеску, судя по фрагменту, принадлежит к числу немногих бояр, разумно сочетающих усвоенную европейскую культуру с пониманием национального общественного положения. Он не слепой подражатель европеизму и вместе с тем не ослеплен-

ный своей боярской исконностью ретроград. Разумно и трезво соединяя в своем мировоззрении понимание общественных задач, которые надлежало решить румынскому обществу, освобождающемуся от пут феодализма, с европейскими формами их решения, Стихеску предстает как человек прогрессивный, преодолевший косность своего класса. Это был образ вполне реального героя, хотя и не столь распространенного среди румынского боярства в период подготовки революции 1848 года. Стихеску мог иметь в качестве духовного прототипа любого из представителей так называемого «нашоптизма» (движения, подготовившего революцию 1848 года), в том числе и самого М. Когэлничану. Вряд ли стоит гадать о том, почему роман Когэлничану остался незаконченным. Факт остается фактом: замысел не был доведен до конца, а вместе с тем остался нереализованным образ прогрессивного боярина.

Боярин Хаджиул в романе А. Пелимона — прямая противоположность Стихеску из фрагмента, принадлежащего М. Когэлничану: это закостенелый в своем сознании боярин. Но то сюжетное оформление, которое придает автор этому образу, делает его облегченным. Сам конфликт и его разрешение носят водевильный характер, в силу чего и боярская косность предстает всего лишь как заблуждение данного, конкретного человека. Морализаторская позиция Пелимона выглядит как явный анахронизм, историческая наивность. Художественная беспомощность романа окончательно сводит на нет значение образа Хаджиула. Однако сам выбор героя-боярина не случаен и свидетельствует о том, что боярство продолжало оставаться в центре общественного внимания и внимания литературы.

Проходит пятнадцать лет после революции 1848 года, за которые румынское боярство успело достаточно показать себя как оплот реакции, выступая противником объединения княжеств, а тем более аграрной реформы. Сквозь этот социальный опыт румынское боярство стало видеться в истинном историческом свете, и не только боярство «кондово-феодальное», еще предреволюционной формации, но и второе поколение его, уже европеизированное внешне и «капитализированное» изнутри, т. е. оценивающее все в денежных единицах.

Историческая перспектива, сквозь которую рассматривается боярство в его социальной сущности и общественной судьбе, выражается уже в названии романа: «Старые и новые мироеды»³⁷. Это не противопоставление, а указание на преемственность, поскольку к этому названию Н. Филимон прибавляет: «или — Кого кошка рожает, тот мышкой пожирает».

Фигуры, расставленные на социальной шахматной доске еще в физиологическом очерке, вступили в игру в романе Филимона. Тема романа была намечена еще в очерке А. Руссо. «Как и во всех странах, — писал он, — высокочки всегда нахальны, и народ, с его тонким чутьем и явной антипатией к ним, называет их «чокоями», то есть слугами. Нередко многие из них с этого и начи-

нают: мало-помалу, благодаря протекции своих хозяев и умению ползать, льстить, прислуживаться, которое у нас является врожденным, они добиваются какой-нибудь службишки и становятся своими людьми у господ. Незаметно они так умело прокладывают себе путь, что вскоре уже обнимаются и целуются с господами, а через несколько лет добиваются протекции для детей своих»³⁸. Но это только «портрет» высокочки, «чокоя». Историческое движение этой фигуры таково, что, став своим человеком в боярском доме, чокой вытесняет постепенно из него самого хозяина. Но показать данный процесс было уже задачей не физиологического очерка, а романа, и решить ее можно было, перешагнув за революцию, поражение которой смело всякую иллюзию в отношении «национального единства».

Если начальный этап данного процесса отмечен в «физиологическом очерке», то развитие и завершение его раскрыто уже реалистической литературой. «Чокой» приобретает смысл не только высокочки, парвеню, но и мироеда и вот в этой-то социальной функции и становится главным героем романа Николае Филимона. Это произведение знаменательно не только тем, что оно считается первым романом в румынской литературе. Его значение в истории румынской литературы обусловлено в первую очередь тем, что начиная с этого романа в литературном развитии четко вырисовывается реалистическое направление, которое в дальнейшем набирает все большую и большую силу. Весьма важным представляется и то, что роман Филимона является произведением социально-обличительным и направленным как против исконного боярства, выпускающего власть из своих рук, так и против нуворишей, всеми правдами и неправдами рвущихся к братству и власти.

История великого постельника Андронаке Тузлука и его слуги и доверенного лица Дину Пэтурикэ, который продуманно и планомерно разоряет своего хозяина и в конце концов занимает его место в жизни, предстает не как частная бытовая драма, не как одна из семейных трагедий, а как отражение закономерного исторического процесса, начавшегося еще в начале века, куда отнесено действие романа, и активизировавшегося возле революции 1848 года.

Показательно, что Филимон не только не идеализирует Дину Пэтурикэ, не только пытается придать ему какие-либо черты, которые могут вызвать хоть какую-то человеческую симпатию, наоборот, Пэтурикэ дан в обличительном, почти сатирическом свете.

Дину Пэтурикэ становится как бы прообразом многих персонажей румынской реалистической литературы, и в первую очередь героев Караджале. Сам Филимон прекрасно понимал, что его Пэтурикэ — одно из главных действующих лиц в румынской общественной жизни всего XIX в. В «Прологе» он дает резкий, обличительный портрет высокочки-мироеда. «Любовь к родине, свобода, равенство, верность принципам — все эти благородные слова, выражющие гражданские добродетели, за которые высокочка-мироед

неустанно ратует на политических собраниях и в частных беседах, служат для него лишь ступеньками лестницы, по которой он хочет подняться к власти... Достигнув вершины власти, ради чего он совершил бесчисленное количество подлостей, вынес все унижения и объявил себя носителем всех добродетелей, не обладая ни одной из них, высокочка-мироед сбрасывает с себя маску лицемерия и предстает перед людьми во всей наготе своего ничтожества и мерзости своей душонки... Вот тип, — пишет Филимон, — проследить за метаморфозой которого мы и предлагаем вам. Он появился в эпоху фанариотов, облаченный в халат и с чернильницей у пояса, теперь же мы видим его затянутым в модный фрак, в безукоризненно белых перчатках, но по-прежнему творящим свое грязное дело»³⁹.

Получилось так, что Филимон предложил проследить за «этим типом» не только читателю его романа, но и всей последовавшей за ним румынской реалистической литературе, и проследить не пассивно, а активно, разоблачая и негодуя, клеймя и проклиная.

Дину Петурикэ как тип у Филимона и как прототип героев Караджале — явление социальное. Он порожден переходной эпохой от феодализма к капитализму. Специфика развития румынского общества была такова, что капитализм вытеснял феодализм из экономической сферы куда медленнее, чем происходила замена феодальных общественных учреждений буржуазными. В связи с этим не фигура банкира, промышленника, предпринимателя, крупного купца, не эти «киты» становятся главными в общественной жизни, а «мелкая сопка», «караси» (каракуди — карась — персонаж одного из рассказов Караджале), порожденные системой буржуазного общественного устройства: писарь, стряпчий, адвокат, газетчик, учитель, стремящийся стать примарем, городским головой, депутатом и даже министром. Введение буржуазного типа государственного управления (конституционная монархия с парламентом, выборное городское и сельское самоуправление) породило азартную игру, именуемую политикой, создало возможность делать деньги из власти, а власть приобретать всевозможными нечестными махинациями.

Те свобода и равенство, о которых грезили, за которые боролись романтики предреволюционного периода, обретя свою буржуазную форму, представали в отвратительном облике политикаства, демагогии, коррупции, повального обмана. Подобная общественная среда, естественно, не могла породить крупные характеры (как в человеческом, так и в литературном понимании этого слова), она породила мелких людышек, мелкие душонки, образовавшие, однако, определенный социальный слой, играющий в общественной жизни далеко не последнюю роль. В связи с этим и литература, лишившись старого общественного идеала и не приобретя еще нового, сосредоточивает внимание на том общественном зле, которое представляли из себя политиканы и политики, понимаемая как сумма всех средств, применяемых, чтобы добраться до государственной кормушки. Именно эта тема выдвигает крупней-

шего представителя критического реализма в румынской литературе второй половины XIX в., Иона Луку Караджале (1852—1912), именно в этом направлении происходит буквально взлет литературы критического реализма от романа Филимона, художественно во многом несовершенного, до блестящих комедий Караджале и его сатирических «моментов и набросков».

Связь физиологического очерка с сатирической литературой представляется совершенно закономерной. О том, какой была эта связь во французской и русской литературах, уже говорилось. В румынской литературе эта связь прослеживается в двух фазах, первая из которых падает на период становления и развития физиологического очерка, т. е. практически на 40-е годы, вторая же — представляет собой преображение жанра физиологического очерка в жанр сатирического рассказа или очерка, что происходит в конце XIX и в начале XX в., в творчестве писателей сатириков, в первую очередь И. Л. Караджале.

Румынский физиологический очерк в краткий период своего существования был в теснейшем контакте с таким сатирическим жанром, как басня. Если уже говорилось о «путевых очерках» как об одном из «источников», породивших литературную преемственность, которая создавала «национальную почву» для появления оригинального физиологического очерка, то вторым таким «источником» была басня, чрезвычайно широко распространенная в румынской литературе 30—40-х годов, которой отдали дань буквально все поэты того времени.

Басня, этот как бы вечный жанр в смысле устойчивости его канонов, смысловой нагрузки многих образов и «афористических» ситуаций, весьма спорадичен с точки зрения его культивации в различные эпохи. Выражая тенденцию общественного морализаторства (если, конечно, басня не политическая сатира, что свойственно скорее XX в., чем XVIII и XIX), басня возникает в эпохи созревающего общественного критицизма, который еще не превратился в отрицание и держится за возможность морального улучшения или усовершенствования. Эта идея была близка еще «синкретическому» мироощущению румынского общества в предреволюционную эпоху. Кроме того, локализация пороков, человеческих и общественных недостатков, моральных изъянов, что столь характерно для басни, а также система контрастов, противопоставлений, на которых она строится, создавали вполне благоприятную почву и в художественном сознании для восприятия такого жанра, как физиологический очерк, имеющий те же структурные особенности.

Физиологический очерк с его приемом локализации внес в художественное сознание особый подход к жизненному материалу, показав возможность его членения на локальные моменты, на бытовой типаж, возможность сведения типического явления до номинального образа. Локализация или концентрация художественного внимания на единичном, которое становится «вывеской», обозначением широкого и типического явления, возрождается

в румынской сатирической прозе, когда сатира, сбросив басенное обличье, шагает на страницы сатирических журналов и листков.

Резкий перелом в общественном мироощущении происходит после революции 1848 года. Сама революция и ее поражение с предельной очевидностью обнаружили, что никакого национального единства даже на основе таких действительно исторически насущных и национально необходимых задач, как освобождение от турецкой зависимости и образование единого государства, не было и быть не могло. Единство души человеческой и души народа оказалось не чем иным как красивой иллюзией. На первый план вышла косность боярского самосохранения, противопоставившего себя буржуазно-либеральным интересам. Классовая борьба, приобретшая в политике форму борьбы «унионистов» с «сепаратистами», т. е. борьбы между сторонниками и противниками объединения княжеств, естественно, вызвала появление юмористических листков и газет, а вместе с этим и повседневную сатиру и юмористику. Историки румынской литературы полагают, что первой сатирической и юмористической газетой был «Цынцарул» («Комар»), сменившийся в 1859 г. газетой «Спиридуш» («Бесенок»), которая вскоре начинает выходить под названием «Никиперча» («Черт») и продолжается до 1879 г. Кроме «Никиперчи», весьма популярным был журнал «Гимшеле» («Шипы»), выходивший с 1866 по 1879 г.

Кроме тех юмористических и сатирических журналов, которые можно назвать основными, как в Бухаресте, так и во многих провинциальных городах спорадически появлялись юмористические листки, жанровая специфика которых была выражена в их названиях («Дубина», «Кнут», «Дубление кожи», «Овод», «Перец», «Жало», «Бомба», «Щелчок», «Ха-ха-ха», «Кукареку»).

Всю эту «волну» юмористических и сатирических журналов и литературы, посвященной в основном злобе дня или преследующей развлекательные цели, к которой следует присоединить и журналы, издававшиеся Б. П. Хайдеу, «Агиуцэ» («Бес») (1863—1864) и «Сатирул» («Сатир») (1866) и первую юмористическую газету в Трансильвании «Умористул» («Юморист») (1863—1866), можно назвать буржуазно-либеральной. Весьма характерно, что волна эта начинается с 1859 г. и идет на спад в 1879 г. В эти хронологические рамки укладывается вся борьба между реакционным боярством и окончательной победой либеральной буржуазии, этапами которой были: практическое объединение княжеств в результате выборов на престол в 1859 г. как в Молдавии, так и в Валахии Александру Кузы, борьба за его свержение (1866) и яростные дебаты о том, кого пригласить на престол и какой должна быть монархия, провозглашение господарем Карла Гогенцоллерна-Зигмарингена (1866) и принятие конституции бельгийского образца, борьба за аграрную реформу (1864) и русско-турецкая война 1877—1878 гг., принесшая окончательное освобождение Румынии от османской зависимости.

Новый исторический этап, начинающийся после объявления независимости Румынии, характеризуется установлением буржуазных порядков во всех сферах общественной жизни, а вместе с тем все нарастающей и крепнущей демократической оппозиции буржуазно-помещичьему строю, возглавляет которое социалистическое движение, зарождающееся в начале 70-х годов. Эта демократическая оппозиция настолько крепнет, что уже в 1893 г. организуется румынская социал-демократическая партия.

Выдвижение на первый план новых общественных идеалов, в первую очередь социальных, связанных с положением рабочих и трудящихся крестьян, имело прямое воздействие на литературу, в том числе и на литературу сатирическую. Новая волна сатирических изданий связана с именами Иона Луки Караджала и Антона Бакалбаша. Провозвестником ее был «Клапонул» («Каплун»), несколько номеров которого Караджала выпустил в 1877 г. Утверждается она журналом «Мофтул ромын» («Румынский вздор»), выходившим с 1893 по 1920 г., «цивильным и казенным» журналом «Мопш Тякэ» («Дед Тякэ») (1895—1901), названным так по имени солдафона, главного персонажа одноименной сатирической повести Антона Бакалбаша.

Прямая связь этих журналов, их главных сотрудников, Караджала и Бакалбаша, а также и других сатириков и юмористов «второй волны» с социалистическим движением не вызывает никаких сомнений. А. Бакалбаша был переводчиком отрывков из первого тома «Капитала» К. Маркса, впервые познакомивших румынскую общественность с этим основополагающим трудом (журнал «Эмансиpare» («Освобождение»), 1882, издание «Социалистического кружка»). Караджала же в заметке «1-е мая», посвященной этому празднику, впервые отмечавшемуся в Румынии в 1893 г., сам писал о рабочих, вышедших на демонстрацию: «И мы и они боремся за лучшие, справедливые и светлые времена. Рабочие избрали путь организации и политической борьбы, мы — сатиру и язвительную шутку по адресу бездельников и свистунов, руководящих миром. Мы разрушаем то же, что разрушают они»⁴⁰.

Разрушение буржуазно-помещичьего строя, только что укрепившегося в Румынии, — таково было авторское кредо Караджала-сатирика и его соратников, таков был смысл второй волны румынской сатиры.

Караджала — прежде всего драматург-комедиограф, автор сатирических комедий «Бурная ночь» (1878), «Господин Леонида перед лицом реакции» (1879), «Потерянное письмо» (1884). К этому времени, т. е. к 80-м годам, в корне меняется отношение и к роману и к комедии. Сам Караджала писал в статье «Румынская литература и искусство во второй половине XIX века. Критическая проба» (1896): «... роман — это жизнь, и не одного индивида, а целого общества, со всеми сопровождающими его несчастиями, горячностью, самоотверженностью, мелочностью, любовью, ненавистью, злом, добром, завистью, восхищением, низостью, благородством, жестокостью, еретичностью, эгоизмом, альтруизмом,

наконец, со всеми видоизменениями, на которые, известная своей виртуозностью, способна человеческая душа...

А драма, что такое? Она — роман в действии.

Она есть у нас.

И то, что мы говорим о драме и романе, мы можем сказать о новелле и комедии, об этих мелких хлебных крошках, этих карамельках, как выражаются те *fins gourmets* (тонкие гурманы. — Ю. К.), те понаторевшие блестители обычаев, покойные добрые бояре, отцы бонжурристов⁴¹ сорок восьмого года, о карамельках, концентрированная сочность которых с успехом заменяет количество пищевой массы⁴².

Нужно иметь в виду, что «вообще у Караджале эстетическая позиция, выраженная иногда эмпирически, выступает зачастую в чисто анекдотическом обличии...»⁴³, а о цитированной выше статье в комментариях говорится, что, несмотря на всю серьезность названия, статья как таковая «выглядит скорее как злая шутка»⁴⁴. Как и во всякой шутке, в статье Караджале есть и серьезное содержание. Во-первых, это отношение к роману как к изображению жизни общества, а во-вторых, его горячая защита «новеллы», которая, по его словам, «по сравнению с романом выглядит как камея около статуи»⁴⁵. Естественно, что, защищая «новеллу», Караджале защищал в первую очередь тот жанр, который культивировал сам. Новелла же Караджале отличалась по своей форме или структуре от того, что теперь мы традиционно понимаем под этим определением. Новелла и рассказы Караджале в конце концов получили по-румынски название «*mōmente*» и «*scăiße*», т. е. — «моменты» (сценки) и «наброски» (зарисовки, очерки).

Сценки Караджале, его зарисовки различного вида типов, с одной стороны, это фиксация разнообразных моментов общественной жизни, с другой же — это серия, тяготеющая к единству, т. е. к широкой и полной характеристике этой жизни.

Имея в виду, что Караджале был комедиографом, мы можем представить, что все его «моменты и наброски» — рассыпавшаяся социальная комедия. Все персонажи его рассказов, типы, характерные лица, не объединенные внутренними связями и взаимоотношениями, как это необходимо для драматургического действия, существуют как бы застывшими в своих социальных костюмах и социальных позах. Это уже полный набор масок и кукол, с помощью которых можно разыграть комедийное действие, но художник не предлагает пьесы, а просто демонстрирует каждую куклу-маску отдельно. Эта вереница масок в свою очередь заставляет вспоминать и думать о физиологическом очерке, о его особенностях, в первую очередь о локализации и серийности.

В своих «моментах и набросках» Караджале пользуется главным приемом физиологического очерка — локализацией. Мы встречаем у него такие «локализованные» типажи, как журналист, политикан, учитель, барыняка с избалованным ребенком и пр. Местом действия оказываются публичный сад, вагон желез-

ной дороги, площадь, пивная. Не обходит автор и массовые ритуальные действия: тут и пасха, и рождество, и день первого апреля... Писатель создает сирийскую «физиологию», но уже чисто социальную, беря за основу мелкобуржуазный слой, наиболее многочисленный, наиболее «массовый», а потому наиболее характерный для буржуазно-помещичьей Румынии. Рассматривая его со всех сторон и создавая таким образом пространную картину социальной жизни общества, Караджалие вместе с тем выходит за рамки того материала, которым должен был бы ограничиться физиологический очерк. С одной стороны — это обобщение, типизация, которая не была характерна для «физиологии», с другой — выделение социального контраста, а вместе с ним и выделение того положительного социального начала, во имя которого и от имени которого писатель ведет жестокую критику социального устройства.

Как бы подводя итог смотру всех масок, Караджалие дает «сводную» характеристику «подлинного румына» в кратком наброске из маленького цикла «Пустомели»: «Пустомеля — по преимуществу румын, но притом, прежде чем быть румыном, он пустомеля...»

Румынский пустомеля

от начальной школы до аттестата зрелости — анархист;

от аттестата зрелости до первого университетского экзамена — социалист;

от первого экзамена до диплома — прогрессист;

от диплома до поступления на службу — либерал;

от поступления на службу до пенсии — консерватор;

от выхода на пенсию и дальше разделяет принципы университетской молодежи...»⁴⁶.

Приемы сатирического обобщения, когда действие сводится до минимума или совсем исключается и на первый план выходит характеристика, которую формирует гиперболизированная деталь, дают возможность Караджалие и судьбу крестьянина в конституционном королевстве представить чрезвычайно лаконично, по сути дела в одной сценке, и вместе с тем глубоко трагично. Смысл сценки «Румынский арендатор» передает русская поговорка «один с сошкой, а семеро с ложкой», с единственным добавлением: и еще с зуботычиной.

Давая социальный срез румынского общества, начиная от крестьянина и кончая министром, Караджалие создает как бы роман, т. е., пользуясь его же словами, рисует жизнь общества. И если его «роман» лишен драматического действия, связывающего его составные части (характерные типы и ситуации) в единое целое, что, согласно современным понятиям, должно присутствовать в романе, то эта целостность все равно существует, благодаря неизменно сатирическому взгляду на общественную жизнь, имеющему под собой твердое убеждение, что весь этот воистину карикатурный мир следует разрушить.

Проза Караджала, его «моменты и наброски» представляются в румынской литературе своеобразной метаморфозой физиологического очерка и еще одной ступенью к созданию подлинного романа широкого социального звучания — реалистического романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приоритет в изучении физиологического очерка в Дунайских книжествах принадлежит советскому ученому Х. Г. Корбу. Этой проблеме он посвятил целый ряд работ, вошедших в книгу «Интерпретэръ» (Кишинев, 1970). В исследовании «Димитрие Ралет» («Лимба ши литература молдовеняскэ», №№ 2, 3, 1975) сделал попытку восстановить значение этого писателя в истории национальной литературы. И, наконец, суммировал свои выводы в монографии: «Становление новой молдавской литературы и проблема творческого метода (1840—1860)». Кишинев, 1976. См. главу: «Развитие реалистических жанров. Физиологический очерк.») Некоторые данные о физиологическом очерке уточняют в своих работах Е. Левит («Традуцириле дин литература русэ ын аний 1820—1840 ши семнификация лор идеологикэ»). — «Лимба ши литература молдовеняскэ», № 3, 1976) и М. Штивельман («Почему был запрещен журнал «Дачия литерарэ»). — Там же, № 1, 1977; «Екоурь балзачиене ын опера луй К. Негруци (Женеза уней имажинъ)». — Там же, № 4, 1979).

² История французской литературы. М., 1956, т. II, с. 333.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. 2-е изд., т. 5, с. 139.

⁴ Цит. по: История французской литературы, т. II, с. 337.

⁵ Сочинения В. Г. Белинского в четырех томах. СПб., 1896, т. 4, с. 196.

⁶ Там же, с. 220.

⁷ Там же, с. 204.

⁸ Гоголь П. Собр. соч. М., 1952, т. 4, с. 85.

⁹ Сочинения В. Г. Белинского, т. 4, с. 204.

¹⁰ Цит. по: Двойченко-Маркова Е. М. Русско-румынские литературные связи. М., 1966, с. 229.

¹¹ Когэлничану М. Опере алесе. Кишинэу, 1958, п. 128.

¹² Там же, с. 129.

¹³ Ivașcu G. Die istoria teoriei și a criticii literare românești. Buc., 1967, vol. 1, p. 293.

¹⁴ Двойченко-Маркова Е. М. Русско-румынские литературные связи. М., 1966, с. 232—233.

¹⁵ Штивельман М. Пажинъ дин история реализму луй. — В кн.: Четыре де историе литерарэ. Кишинэу, 1978, п. 98.

¹⁶ Там же, с. 108.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Ivașcu G. Din istoria teoriei și a criticii românești. Buc., 1967, vol. 1, p. 283.

¹⁹ Цит. по: Штивельман М. Семантическая эволюция термина роман: К дискуссии о синхронизации румынского романа с европейским. — В кн.: Проблемы взаимосвязей литератур. Орджоникидзе, 1977, с. 139.

²⁰ Dictionarul literaturii române de la origina pînă la 1900. Buc., 1979, p. 138.

²¹ Проблемы взаимосвязей литератур. Орджоникидзе, 1977, с. 140.

²² Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 272.

²³ Там же, с. 272.

²⁴ Там же, с. 273.

²⁵ Руссо А. Избранное. Кишинев, 1959, с. 64—65.

²⁶ Когэлничану М. Опере алесе. Кишинэу, 1958, п. 78—79.

²⁷ Руссо А. Избранное. Кишинев, 1959, с. 53—54.

²⁸ Там же, с. 76—77.

²⁹ Cazimir Șt. Prefața. — «Pionerii romanului românesc». Buc., 1962, p. VII.

³⁰ Там же, с. VIII.

- ³¹ Dicționarul literaturii române de la origina pînă la 1900. Buc., 1979, p. 353.
- ³² Сочинение В. Г. Белинского; т. 3, с. 235.
- ³³ Там же, с. 231.
- ³⁴ Pionerii romanului românesc. Bucuresti, 1962, р. VIII.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Russo A. Избранное, с. 73.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Филимон Н. Старые и новые мироеды. М., 1954, с. 11.
- ⁴⁰ Караджалие. Избр. произв. М., 1951, с. 161.
- ⁴¹ Боникурист — от фр. bonjour — ироническое прозвище румынского боярина, механически перенявшего западный костюм, манеры, французский язык.
- ⁴² Caragiale I. L. Opere. București, 1965, v. 4, p. 66.
- ⁴³ Там же, с. 5.
- ⁴⁴ Там же, с. 529.
- ⁴⁵ Там же, с. 66.
- ⁴⁶ Caragiale I. L. Opere, București, 1960, v. 2, p. 358.

29

Венгерский реализм на рубеже XIX и XX веков

O. K. Россиянов

Научный интерес к литературе рубежа XIX—XX вв. резко возрос в последние полтора — два десятилетия. Об этом свидетельствуют, в частности, многочисленные труды о тогдашней русской литературе у нас в стране¹ и о венгерской — в Венгрии².

Интерес этот объясняется прежде всего современной мировой художественной ролью реализма, который именно тогда, на кризисно-революционном рубеже XIX—XX столетий, вступил в новую фазу своего развития. Фазу, однако, исторически столь же необходимую, сколь внешне как бы и заслоненную расцветом совсем иных, не собственно реалистических — и зачастую громогласно отделявших себя от него — течений и направлений. В Венгрии — это натурализм, меньше импрессионизм, а особенно (в поэзии) — символизм.

Что же позволяет в таком случае говорить о *подъеме*, о *новом этапе* реализма в Венгрии той поры? Прежде всего обострившееся во всей литературе *ощущение исторического движения*, которое побуждало переоценить связь человека и среды, героики и повседневности в жизни и субъективно-объектные отношения в искусстве. Соответственно этому (более внешнее следствие такой переоценки) стала перестраиваться вся система жанров, которая именно на рубеже веков приняла в венгерской литературе свой современный вид³. Но главное, глубинное следствие в том, что историчнее стала постигаться диалектика характера и обстоятельств. Это и приобрело решающее значение для венгерского

реализма, который сумел возмужать и обновиться в сложных условиях общей отсталости страны и вместе «ускорения» истории на востоке Европы. Во взаимодействии с поздним романтизмом и другими социально, гуманистически активными явлениями реализм в венгерской литературе стал успешно отыскивать, намечать исторически зрелое решение вопросов о смысле бытия, судьбах нации, творческих возможностях человека.

Автор, таким образом, относится к реализму как явлению развивающемуся. Таким он и был, и уже это требует избегать какой-либо формализации употребленного в заглавии понятия «рубеж веков». В самом деле: при всей его хронологической определенности за ним стоял длительный *процесс*, что предостерегает против приверженности к слишком узко, буквалистски понятым календарным рамкам.

Историческая сущность рубежа веков заключалась в смене прежней общественной ситуации («мирное» буржуазное развитие) иной, ситуацией XX столетия как эпохи империализма и социалистических революций. Эта смена, которой вызывалось противоречивое сочетание отмирающего и возникающего в образе жизни и мыслей, естественно, не вмещалась в краткие годы. И понятие «рубежа веков» должно по необходимости охватить в венгерской литературе несколько десятилетий.

Нижние и верхние пределы этой порубежной эпохи отчетливо обозначаются, с одной стороны, вступлением Венгрии (Австро-Венгрии) в империалистическую стадию и соединением социализма с рабочим движением (90-е годы), а с другой — революционной ситуацией 900-х — начала 10-х годов. Вместе с тем эпоха рубежа веков имела свои предпосылки (обозначившиеся в венгерском обществе и литературе после соглашения 1867 г. с Австрией). Имела и свои перспективы, которые можно проследить, по крайней мере, до Венгерской советской республики, до 1919 г., когда перед реализмом в Венгрии с небывалой ясностью открылись социалистические горизонты.

Такая «расширительная» хронология тоже правомочна, поскольку помогает за историко-литературными фактами увидеть их скрытую подчас взаимосвязь и движение. Иначе говоря, понять и сам реализм не только как художественно-исторический итог, но также исторически протяженное явление, имеющее свое прошлое и будущее.

Соответственно этому — в противоположность стойкой тенденции новейшей буржуазной критики опрокидывать позднейшие апокалиптические настроения послеоктябрьского времени на рубеж веков⁴ — хочется подчеркнуть: ощущение исторического ускорения, кризисности эпохи, распространенное во всей тогдашней литературе (от Толстого и Блока до Эндре Ади в Венгрии), было двуединым. Это ожидание не просто катастрофы, но одновременно и облегчения, избавления.

Для судеб реализма в Венгрии (и вообще на революционном востоке Европы) очень существенно, что с приходом импера-

лизма складывался новый тип мироощущения, эмоционально-нравственной реакции на обострение общественной борьбы. Старый, пассивистский (религиозно-патриархальный, сентиментально-пацифистский или шопенгауэрски-декадентский), знаменовал фаталистическое примирение с реакцией, с крушением прочных устоев, уход под сень нравственно-философских миражей и предрассудков. Новый, гуманистически активный, выражал социальное несогласие и по своей природе благоприятствовал усвоению демократических, социалистических идей, подводя к появлению *нового литературного героя*.

Этой социальной и эстетической динамикой, в которой преценились перемещение центра революционного движения на восток Европы и социалистическая устремленность назревавшей там революции, методологически мотивируется правомерность и необходимость типологических параллелей с другими литературами. В частности и в особенности с русской. Эти последние настоятельно подсказываются уже самой исторической близостью Венгрии к России по общественно-экономическому типу, отмечавшейся в свое время В. И. Лениным. Для того чтобы не утратить национально и художественно особенного, надо исходить из реальной *неравномерности* общественно-литературного развития. Но чтобы выявить общее, нельзя упускать из виду и *выравнивание культур и литератур*, которое резко усиливается в канун новой революции, на рубеже веков.

Венгерская литература и русская — это как бы автономные художественно-эстетические системы, которые разнятся временем внутренним, относительным, по обе стороны в восточноевропейскую, а шире — европейскую литературу с ее единым «мировым» временем. Поскольку русская литература — система гораздо более мощная, она не могла не оказывать (как и литературы западные) значительное воздействие на венгерскую. Вместе с тем из их подвижной сопряженности вытекала возможность «синхронизмов» в разных «культурных кругах»: той эквивалентности в качественной относительности, о которой говорил академик Н. И. Конрад⁵.

Лишь в свете этой исторически единой преемственности можно, очевидно, правильно подойти к *национальным традициям*. Этот подход никак не может быть «унгароцентристским» (столь обычным в старом венгерском литературоведении). В самом деле, венгерские писатели конца XIX—начала XX в. уже в ранней юности вступали в самое близкое социркосновение с зарубежной литературой. Она участвовала в их духовном самоопределении. Конечно, сутью этого самоопределения оставалось полнее осознать свои собственные творческие и национальные потребности. Но обретала «самое себя» венгерская литература и посредством обращения к иностранным побудительным примерам. Оно помогало лучше оценить, усовершенствовать и свои литературные традиции, не в последнюю очередь реалистические, — развить *все* художественные возможности, стесняемые официальной охрани-

тельной эстетикой, которая именовала себя реалистической, но чем дальше, тем усердней пыталась лишить венгерскую литературу социально-критической остроты.

Словом, неверно было бы вносить в представление о национальных различиях даже самый малый оттенок фетишизации, «непереводимости» культур⁶. Иначе в проблему их выравнивания закралась бы доля противопоставления. Решающим здесь была и остается единая суть общеевропейского социально-исторического развития. Национальное угнетение Венгрии, затруднявшее культурную жизнь, было производным от гнета социального, и национальная свобода оставалась частью социальной.

Осознание этого стало двигателем пружиной творческой эволюции всех крупнейших талантов венгерской литературы от романтиков (Ш. Петефи, позже И. Мадача, Я. Вайды) до символистов (Э. Ади) и реалистов (Ж. Морица).

Разобраться в перерастании национально-освободительных идеалов в социально-освободительные означало в литературе сделать также шаг к реализму. Демократизация художественного сознания в конечном пределе вела к конкретизации художественного обобщения (Шандор Петефи). Чем народней становился романтизм, тем он делался историчней, как бы преодолевая сам себя: собственную дуалистичность и отвлеченность.

В условиях кризиса венгерской дворянской революционности (окончательно исчерпавшей себя после соглашения 1867 г. с Австроией) в литературе создавалось парадоксальное положение. Господствовавшая «народно-национальная» школа пыталась утвердить *реализм*, но на платформе национального согласия. Это побуждало закрывать глаза на урбанизацию, на расслоение крестьянства и самого дворянства, вело к националистической идеализации патриархальности и пассивности. Не одобряемые же этой школой за «этику борьбы и веры»⁷ поздние венгерские романтики (Мадач, Вайда, во многом остававшийся еще романтиком М. Йокай) хранили вдохновенную непримиренность, высоту, отнюдь не безразличную именно для подлинно реалистического искусства.

Не встречавший отклика, сочувствия, этот поздний венгерский романтизм был трагичен. Но трагизм его, выраставший из несогласия с дворянским и с буржуазным своеобразием, был выше и «народно-национальной» идилличности, и плоско-позитивистской (натуралистской) эстетики. Поэтому столь важен в «Трагедии человека» (1862) Имре Мадача образ Евы. Как воплощение природно-стихийного, но созидательного начала она противостоит Адаму (бесплодно идеальной созерцательности) и Люциферу (приземленному, механистическому детерминизму).

Столь же содержательно лирическое ощущение своего одиночества в мире у Яноша Вайды. Его лирический герой по-лермонтовски одинок и с той же скорбно-непокорной гордостью несет жребий человека безвременья. В лермонтовски высоком мужестве и заключались обаяние, эстетическая жизнеспособность его

поэзии. Мадач, Вайда (и отчасти Йокай), в ком протест против безыдеальности эпохи был сильнее квази-национального «долга» подчинения обстоятельствам, оказывались подчас трезвее, аналитичней писателей официального направления и объективно прокладывали дорогу реализму, даже оставаясь в своей поэтике романтиками.

Несколько иначе — в смысле растущей обусловленности образов и характеров обстановкой, средой — способствовали утверждению реалистической эстетики во второй половине — последней трети прошлого века крупнейший поэт «народно-национальной» школы Янош Арань (1817—1882) и его сын Ласло Арань, а отчасти также прозаики Жигмонд Кемень, Лайош Толнаи. Помимо приверженности к пытливому исследованию жизни, исторического прошлого, в поздней поэзии Я. Араня (который не случайно был первым венгерским переводчиком гоголевской «Шинели») примечательно внимание к «маленькому человеку» и вообще к повседневно-близкому. В этой сфере для него особенно внятно раскрывались противоречия новейшего, бюрократизированного и корыстного венгерского общества, не оставлявшего места добродетелям (цикл «Безвременники» и др.). Связующее Я. Араня с романтиками кризисное ощущение эпохи (его баллады и пр.) социально-исторически и психологически конкретизировалось: это была начальная, но прочно удерживаемая степень реалистической типизации.

Поэма «Герой миражей» (1872) Ласло Араня — иронический очерк жизненного пути мечтательно-бесхарактерного дворянского юноши — позволяет поставить вопрос также о положительной роли распространившегося в Венгрии *позитивизма* в первоначальном конституировании критико-реалистической литературы. В той, однако, мере, в какой Л. Аранем и другими преодолевалась его утилитаристская, механическая приземленность и усваивался исследовательский пафос. Он именно и побуждал к деятельностиному познанию исторических обстоятельств вопреки патриархально-либеральным иллюзиям.

Критический реализм в Венгрии складывался в длительном противоборстве с романтической отвлеченностью и псевдореалистической идилличностью. В этом свете ясно выступают слабости и достижения одного из самых известных венгерских романистов Мора Йокай (1825—1904). Творчество Йокай прочно вошло в национальное сознание именно потому, что многое, сделанное им, впитала позднейшая реалистическая венгерская литература (Миксат и др.). Преемственность эта обусловлена особенностями и эволюцией мировоззрения Йокай.

Его многочисленные романы убеждают: мировоззрение писателя, хотя и было либеральным, но не в плоском, буржуазно-заурядном смысле. Йокай хранил верность общечеловеческим — просветительским — истокам либеральных идей, и реализм у него от «Венгерского набоба» (1854) до «Узника Раби» (1879), а затем «Царьков» (1885) рос и укреплялся в связи с этим более

широким, демократическим, не примиренческим содержанием мироощущения. Вместе с тем возникало некое «гоголевское» (хотя смягченное) противоречие реализма и просветительско-патриотической утопичности, а также романтических (даже эпигонско-романтических) и сентименталистских образно-выразительных приемов, призванных облагородить и украсить идеал.

Когда стихийный демократизм и богатейшие жизненные наблюдения Йокай брали верх над политико-утопичной «заданностью», достигалась наибольшая и неведомая романтикам, присущая самому материалу социально-критическая сила; доносились подлинная атмосфера эпохи, состоящие умов и нравов. Повышалась и художественная конкретность положительного идеала, который представлял не в умозрительных, а со вкусом, с увлеченностью выписанных образах деятельности и удачливых людей из народа — либо же идущих крестным жизненным путем дворянских просветителей и разночинных интеллигентов, цельных в своей преданности идее («Когда мы состаримся», 1865; «Узник Раби»).

Йокай многоного добился в психологической прорисовке характеров, будь то комически самодурствующие венгерские «царьки», «набобы», столпы косных установлений, или горящие правдолюбием ревнители более справедливого миропорядка. Наброски тех и других — как бы передаточное звено между высокими заветами романтизма и зрелым реализмом, так как фигуры эти помещаются не «над» обстоятельствами, а включены в них, в типическую обстановку, поддерживает она их или губит.

Все же романтическое отделение национального от социального, патриотизма от революционности стало, особенно у позднего Йокай, камнем преткновения для реалистической типизации, приведя к их противопоставлению («Узник Раби»), а в результате — к обоюдному ущербу: к превращению патриотизма в верноподданность, оптимизма в чувствительную идилличность («Богатые бедняки», 1890). Гуманизм Йокай и его тяготение к художественной правде, к скреплявшему их социальному анализу унаследовал, однако, другой крупнейший прозаик, вполне уже могущий считаться реалистом, — Кальман Миксат (1847—1910). Он реалистически усовершенствовал воспринятое у Йокай искусство *повествовательного анекдота*, что стало этапным завоеванием тогдашней венгерской литературы. Этой прежде всего стороной интересно и творчество Миксата.

Венгерское литературоведение подвергает иногда сомнению реалистическую правоспособность анекдота как повествовательной формы⁸. Между тем именно анекдот (как в русской литературе показал автор «Ревизора» и «Мертвых душ») мог ярко раскрыть обыкновенность невероятного, разительную в своей обыденности искаженность человеческих отношений, общественных установлений. У Миксата он тоже стал действенным, а подчас сатирически острым орудием социально-политической и социально-психологической типизации.

Аnekdotichnaya zhizneniya historia lovkoj врача, а потом депутата-карьериста Катанги в «Выборах в Венгрии» (1897), казусы с переносимыми в историческое настояще национальным героем Зрини и его витязями («Новая Зриниада», 1898) — все это на каждом шагу сталкивало читателя с превращением великого в смешное, с почти кричаще-фарсовым несоответствием читатого и общепринятого, идеала и пользы, с девальвацией подлинных ценностей к вяющей горечи прячущего за улыбкой и свои «слезы» венгерского писателя. Хотя индивидуализация оставалась у Миксата на уровне общественного явления, такая фигура, как, например, Катанги, — не менее определенная личность, чем гоголевские должностные или сословно-типичные лица.

Развитие социально-типизирующих ресурсов повествовательного анекдота выделило Миксата из «народно-национального» направления. Отсев всего случайного, не обусловленного логикой образов и ситуаций выгодно отличает его и от Йокай. Романы Миксата уже в большей мере заслуживают названия социальных и исторических, настолько возрастает в них трезвая, ироничная проницательность, ослабевают романтико-просветительские иллюзии, хотя эти завоевания дались ценой и некоторых потерь. У Миксата меньше широты, богатства наблюдений, а главное, теряется положительный герой, даже тот полуромантический, который был у Йокай. Писатель не знал идеалов, которые устояли бы перед стяжательством. Народа как оздоровляющей жизнь общественной силы для него еще не существовало.

* * *

Перелом в венгерской литературе произошел в результате выхода самого народа к концу XIX в. на историческую сцену. Это этап, когда старая, патриархально-помещичья Венгрия быстро превращалась в аграрно-индустриальную, а в венгерской литературе стала не менее острой и ключевой, чем в русской, проблема косной среды и отвергающего ее героя, который идет к народу, к революции, разрубая тем самым сложнейший узел противоречий и освобождая себя. Открытие, становление такого героя, сопровождаемое поляризацией передовых и охранительных общественно-литературных сил, было знаком окончательного утверждения критического реализма в Венгрии.

Вкратце остановимся на логике этого процесса. С ростом общественной активности все больше изживала себя «народно-национальная» эстетика с ее требованиями самоограничения, стойческим или идиллическим толкованием коллективности и эпичности, которому вновь возникавшие художественные течения противопоставляли право на «лирику» и «настроение», на недовольство вплоть до социально-сознательного бунтарства. Эти позднеромантические тенденции (от Вайды до Дюлы Ревицкого, Ене Комъяти) объективно смыкались в общем неприятии патриархальной «гармонии» с реалистическими (от Миксата до Жиг-

монда Морица) — и с таким явлением, как натуралистически, импрессионистически, символистски окрашенное «западничество» (поэтов и прозаиков журнала «Нюгат»). В это полемическое западничество выливалось антинационалистическое и антифеодальное бунтарство, которое у Эндре Ади, впоследствии у Маргит Каффки, Дюлы Юхаса и других перерастало в антибуржуазный революционно-гуманистический протест.

Одними писателями здоровые художественные традиции высвобождались из-под гнета нормативно-идилличного лженатриотизма (который объективно, исторически представляется возможным уподобить изживавшей себя в России поздненароднической гражданственности). К таким (как раньше Яноша Араня) можно отнести на рубеже веков, кроме Миксата, отчасти Гезу Гардони, Иштвана Тёмеркея. Другими же — преимущественно (Ади, Каффка) или одновременно (например, Морицем, который примкнул к кругу «Нюгата») — воспринимались и социально-активные импульсы зарубежных литератур.

Предшественником литературного героя, обретающего активность и цельность на почве общественного подъема рубежа веков, в Венгрии был, как и в России, «лишний человек». Проблема «лишнего человека» в венгерском обществе и литературе возникла, правда, значительно позже (даже если считать стихотворный роман Ласло Араня «Герой миражей» ее первым предварением, и тогда это лишь 1872 г.). Однако и там и тут возрождается она именно к концу XIX в., и «лишними» литературные герои одинаково становятся уже не только из-за феодального застоя, но и буржуазной бездуховности. «Лишние люди» Элека Гожду, например, переживают разочарование в том, чему еще отчасти мог сочувствовать Л. Арань, во что у Тургенева верил Базаров: в естественных науках, позитивизме, вообще в несовершенных, односторонних завоеваниях буржуазной цивилизации.

Сопоставляя Ревицкого с некоторыми русскими поэтами конца века (скажем, с томившимися «бездыадельностью» Фофановым, К. Случевским), личность, творчество Комъяти — с «Черным монахом» Чехова, можно истолковывать проблему «лишних людей» как проблему *выхода*: социально-творческого преодоления безвременья, в чем и обнаружится известное единство идеино-эстетического процесса на востоке Европы. Тема «лишнего человека» — одна из сторон и стадиальных форм общего для венгерских и русских писателей влечения к гуманистическому идеалу, к новой (демократической) среде, дававшей реальную силу этому их влечению и идеалу. Отсюда значение для реализма этой проблемы.

Неприятие феодальной архаики, буржуазного аморализма, либерально-националистического приспособленчества, жажды гуманных и гармоничных общественных отношений подводили к идее социально-творческого действия. Это меняло само *направление типизации*. Художник отправлялся уже не (или не только) от

среды, объекта, а от «субъекта», будь то сам отрицающий и утверждающий автор или сопричастный ему герой. Усиливалось *выразительно-оценочное* начало литературы, которое повышало эстетическую действенность реализма.

Рука об руку с «объективностью», с исследованием среды, отчасти предвосхищавшим современную венгерскую «социографию»⁹, в венгерской литературе рубежа веков шла «лирика», субъективность. Тяготение к неприкрашенным фактам вызывалось желанием обнажить их историческую, моральную суть, т. е. резче подчеркнуть отношение к ней. Об этом движении к новому прочувствованной народности по-своему говорит творчество и Гардони, и Тёмеркения, и Шандора Броди, особенно же Морица и Ади-публициста.

Обнажая жизненные противоречия, социальные причины душевных страданий, венгерская литература (как и русская) вплотную подходила к мысли об объективно-исторической и субъективно-мировоззренческой *разрешимости* их. В связи с этим, естественно, возникает важный именно для реализма (особенно на новом, предсоциалистическом этапе) вопрос соотношения *стихийности* и *сознательности*. «Перевес» сознательности над чувством, непосредственным впечатлением вел иногда — у некоторых венгерских социал-демократических поэтов — к известной схематичности, обнажению идеи. Первенство же «стихийного» начала не давало подняться над бытовизмом, описательностью.

Вместе с тем именно в Венгрии, где подлинно социалистическая сознательность с трудом пробивала себе дорогу сквозь австромарксистские, реформистские догмы, колossalно возрастала роль безошибочного чувства, смелой догадки, проницательного художественного предвосхищения, которое могло оказывать однозначное с революционной мыслью воздействие. Здесь лежала причина небесполезности для реализма в Венгрии некоторых завоеваний также и других художественных течений.

Венгерская литература рубежа веков нёдвусмысленно настраивалась против таких фактов, которые подавляли и приземляли. Против «заедавшей» человека среды — и против пассивистского отношения к ней, которое в свою очередь заедало слишком «разумной» осторожностью. А вместе с тем (и как раз поэтому) тянулась она к фактам отрадным, искала, подобно русской, среду, благоприятствующую гордым стремлениям, — хотела не просто «изучать», но и переделывать, чтобы ускорить необходимую историческую развязку.

Нараставший в венгерской литературе дух брожения, мятежа против национальной замкнутости и социального застоя; порыв к активно-действенным идеалам при всей их подчас противоречивости (роман Жигмонда Морица «Золото в грязи», 1910) или альтруистической отвлеченности (бibleйская символика «искупления», «новой веры» у Дюлы Юхаса, Ади), к чувствам сильным, необычным, ломающим нормы и рогатки, — все это гласило о же-

лании пересмотреть соотношение героя и среды, на другой идеино-исторической основе сочетать личное с общественным. И в каких-то чертах венгерскими писателями уже улавливался на рубеже веков *новый тип общественного поведения* человека: не вынужденное подчинение феодально-буржуазной среде, жизненным обстоятельствам, а трудно, постепенно отыскиваемый путь их взлома и переустройства.

Более «стихийное» воплощение этого поведенческого типа и этого выбора можно усмотреть в Дани Тури («Золото в грязи» Морица). Более сознательное — в израненном, но не примиряющемся лирическом герое Эндре Ади, который в самом себе и вокруг сокрушает призраки и кумиры прошлого.

Подсказываемую жизнью гражданственно-личностную позицию венгерская литература стремилась выверить всем новейшим общественным и духовным опытом — особенно главнейших развитых, прошедших буржуазные искусы или пробуждающихся стран. Такими странами, источниками социально-культурного опыта для нее в силу традиционных связей и общеевропейской ситуации рубежа веков стали Германия, Франция, Россия.

* * *

Самоопределение в тогдашней культуре, историческая само-роверка были очень важны именно для реалистической концепции личности в литературе. Венгерский «рок», несчастливый «мадьярский жребий» окончательно низводился с небес романтической отвлеченности на землю конкретных идеино-политических и эстетических реалий. Катарсисом национально-исторической трагедии (поражение 1849 г., всякие монархистско-юнкерские, буржуазно-империалистические, агрессивно-шовинистские, националистические и соглашательские пути) становились для литературного героя вместо божественной подсказки (как в «Трагедии человека» Мадача) социально осознаваемая борьба и вера — содействие обещавшей обновить человека революции; коллективистское мировосприятие, которое противостояло патриархально законопослушной и антиобщественной индивидуалистической морали.

В удовлетворявших этим потребностям поисках прогрессивных пластов европейской культуры выдающуюся роль сыграл поэт-символист Эндре Ади (1877—1919). Уже его раннее творчество — еще не поэзия, но блестящая, проницательная публицистика 90—900-х годов — яркое литературно-историческое явление. В революционном духе постигались в ней проблема человеческой активности, французский политический и литературный опыт, уроки русского освободительного движения.

Среди немецких традиций (романтики, Гейне, Гауптман, классическая философия и марксистская мысль) в связи с вовлечением страны в австро-германскую политическую орбиту определенный вес на рубеже веков приобрело также ницшеанство.

И раннее творчество Ади, по сути, противостояло реакционной подмене активности агрессивностью. Противостояло прежде всего ницшеанской *фальсификации героики*, обозначая истинное место венгерской литературы в общеевропейском преемственном ряду.

Хотя в молодости Ади (в чем он не был одинок) привлекала антилиберальная, антимещанская направленность писаний Ницше и отчасти его стилистика, — собственная его поэтизация самоутверждения, в противовес прозябанию и смирению, обладала совершенно другим историческим содержанием, была включена в иную идеально-художественную систему. И если в венгерском литературоведении под влиянием традиционной легенды о «ницшеанстве» Ади упор часто делается скорее на подобии, тем оправданней уяснить, как *переосмыслилось* им ницшеанское отношение к буржуазному обществу, из «критики справа» превращаясь в «критику слева». В самом деле: не демофобия, а общественное служение, чтобы возвысить и освободить массу; не миф «сверхчеловека», а реальный пример незаурядных, даже исключительных, но самоотверженных личностей, народных заступников; не индивидуалистическое «дионисийское», а классическое, социально-гуманистическое понимание трагизма и трагедии, разрешаемой через народно-освободительную борьбу, которая только и дает оптимистическую полноту жизнеощущения. И в итоге — не мизантропический мрак, а нравственное просветление и возышение, «вочеловечение» (по слову А. Блока). Таков краткий итог объективной *полемики* Ади с ницшеанским разобществлением, дегероизацией человека.

Не случайны поэтому восторженное отношение Ади на рубеже веков к авторам «Фомы Гордеева» и «Жерминаля», а также романтические гимны социальной весне в его собственном творчестве. Они подобны интонациям раннего Горького, отдельным мотивам позднего Блока. Не случайно полностью разделял Ади и первенствовавший в тогдашнем венгерском обществе интерес к Франции как светочу культуры и прогресса. Личные французские впечатления помогли Ади вместе с тем освободиться от идеализации тогдашней Франции, различить *неоднородность* французской культуры, что имело свое значение для гражданского возмужания поэта и всей венгерской литературы.

В статьях и корреспонденциях Ади из Франции конкретизировалась революционно-историческая преемственность, прояснялись уровень, состояние прогрессивности Запада, взыскательно оценивались ее хранители и носители. Проследим с этой точки зрения внутреннюю логику в сложном сплетении сатирико-обличительных и лирических наблюдений Ади над политическими нравами и общественно-литературной жизнью Третьей французской республики. Проступит характерная передвижка симпатий, интересов.

С самого начала не приемля Францию милитаристскую, шовинистическую, буржуазно-накопительскую, высмеивая ретроградную антикультуру (будь то Баррес, Жюль Леметр, чернив-

ший Руссо, «старчески бессильный» Бурже или бульварное чтivo), Ади отказывается вскоре и от некоторых реформаторских иллюзий. Например, от слишком больших надежд, возлагавшихся на приход к власти радикал-социалистов (Ади окрестил их «радикал-капиталистами») и Клемансо (этого «нового Тьера», посылающего войска против бастующих). Кроме французской буржуазной революции, подобающее место в национально-историческом пантеоне отводится молодым публицистом Парижской Коммуне. Сочувствие его обращается к Франции трудовой, к Парижу рабочих и социалистов, хотя и к последним отношение Ади неоднозначно. Уже тогда (1904) он подмечает признаки шовинистического перерождения партий II Интернационала¹⁰. И, саркастически рассказываая, в частности, о «хитром бонапартисте» Мильеране, ищет не угасший революционно-гуманистический дух в забастовщиках, в бывших коммунарах.

Сходным образом уточнялись его литературно-художественные вкусы и предпочтения. Ади разделял созвучное ему ощущение «проклятыми» французскими поэтами социального неблагополучия, трагизма жизни. Бодлер, Верлен, Рембо, а также Гоген, по его оценке, — пасынки буржуазного общества, отвернувшиеся от него и убитые им. Но в нескольких статьях Ади засвидетельствовал и глубокое уважение к А. Франсу, подающему руку рабочему классу, отметил небезразличный для «грядущей новой литературы» гуманистический и эстетический пример французского реализма.

Нелишне особо отметить и плодотворные в этом отношении черты его собственного творчества, которые помогла закрепить французская действительность. Это политico-бытовая конкретика (включая искусство острого портретного наброска), которая придавала его символике социально-современный фон и смысл. Это романтика противодействия буржуазному злу, вдохновляемая верой в освободительную миссию рабочего движения. Знаменателен утверждающийся в его «французских» статьях не символистский, а скорее символический и не романтический, но романтический образный строй, который воплощал революционно-героическую линию исторической преемственности.

Опорой своеобразной лирико-символической романтики, утверждавшейся в его творчестве, послужили также подготовленные «русскими» интересами Ади и все же разительные для него в своей яви революционные события в России. «Славяне учат мир новой революции... — писал он по поводу Декабрьского вооруженного восстания 1905 г., многое ожидая от почины русского «народа-богатыря» для всей, особенно Восточной Европы. — Россия совершает две революции сразу. Старую, которая Европа (Западная. — О. Р.) уже пережила, и новую... Пролетариат вернул народ народу...»¹¹ В «новой» революции, т. е. руководимой рабочим классом и перерастающей в социалистическую, приветствовал он социально-творческую силу, которая раскрепостит народную энергию, создаст «свежую, сильную интеллигенцию» и

принесет миру «искусство новой радости» вместо искусства горя и страданий.

События 1905 г. в России — наряду с общественным подъемом середины 900-х годов у него на родине — оставили глубокий след в эстетическом сознании Ади. Они укрепили его убеждение в гражданственной миссии поэзии, литературы, сблизив его творчество с жизнью. Сближение это налицо уже в собственно «русских» статьях (и стихах), в их образно-лирическом содержании. Так, вначале по старой традиции он чуть ли не за определяющую черту русского национального характера и славян вообще склонен был принимать некую «тургеневскую» меланхолию, элегическую созерцательность. Затем национально-русские и вообще народные свойства открываются ему в мужественных и гордых матросах с восставшего «Потемкина». Отчетливей осознается не только значительность, но и реальная трудность борьбы, несущей жертвы и поражения; возрастает драматическая напряженность его освободительных чаяний (стихотворение «Красная колесница на море», 1906).

Из сложного комплекса политico-культурных наблюдений, добрых и дурных предчувствий, приверженности к историческому обновлению и некоторой пока неясности, непроявленности его в самой действительности (что усугублялось разочарованием в буржуазно-демократической Франции, неудачей первой русской революции, слабостью народного авангарда на родине) рождался *символизм Ади*. Это был символизм особого рода уже потому, что при своей «западнической» окраске, откровенной направленности против псевдореалистической националистической эстетики он предполагал уважение к реализму социально-воинствующему и был преемственно связан с позднеромантической волной: с разочарованностью в буржуазном обществе и ожиданиями освободительных перемен (у Ади тоже тревожными и подчас трагичными, но все настойчивей гражданственными). В особенно ярко и рано утвердившейся у Ади гражданственной концепции человека, художника, искусства заключалось общеэстетическое значение его символизма, в том числе для реалистической художественной типизации.

Наметившаяся в венгерской литературе рубежа веков и уже проверяемая новейшим европейским социально-художественным опытом, эта концепция не могла не вести к перестройке многих приемов, средств и самого способа воссоздания действительности, в особенности исторически наиболее чуткого и жизнеспособного: реалистического. О путях и гранях этой перестройки помогает судить эстетический пример русского реализма рубежа веков (Толстой, Чехов) как крупнейшего и таким образом особенно доказательного, типологичного художественного явления. Опыт реалистической русской литературы, которая, кстати, — от пушкинского «Онегина» и Тургенева до Горького — пользовалась в Венгрии огромным авторитетом, позволяет вывести определен-

ные общезначимые тенденции, проясняющие и пути венгерского реализма.

По-разному, по-своему у Толстого или Чехова, но в небывалой степени предмет повествования стал освещаться отношением к нему. Изобразительные средства подчинялись выразительным, которые чрезвычайно требовательно доносили авторский замысел, выношенный и выстраданный обвинительный или оправдательный приговор. Вместе с тем недостаточно установить, что на рубеже веков (в России — еще в конце прошлого века, в Венгрии — в начале нашего) повышалась выразительно-оценочная острота реализма. В нем повышалось *присутствие идеала*, который соединялся с демократическими и революционными общественными настроениями.

Поэтому и критицизм заострялся, приобретая иную величину, набирая необычайную гражданственно драматичную весомость. Этому служил, воплощая всю мощь реалистического суждения и осуждения, прежде всего толстовский способ социальной критики, достигший классической высоты в «Воскресении». Смысл и цель его — обнажить вопиющее несоответствие между видимостью, *формой и сутью*, словом и делом, идеалом и низменной, даже преступной действительностью.

Сила и беспощадность толстовского отрицания вплоть до «срываания всех и всяческих масок»¹² достигалась «остраняющим» сопоставлением и изобличающим сталкиванием лицом к лицу **видимого, ложного и истинного, сущего**. Тот же морально, гражданственно впечатляющий эффект производился развитой особенно Чеховым *объективизацией* повествования, умением передать «обыкновенность» добра и, не в последнюю очередь, зла. Подчеркнутое, почти полемическое отдаление от предмета тем разече выявляло несовместимость его с гуманностью, социальной справедливостью и необходимостью. Авторское присутствие paradoxально повышалось и посредством кажущегося «отсутствия».

Принципиально единые пути усиления реалистической критики и вообще типизации обнаруживаются и в венгерской литературе. Правда, ей в то время приходилось разрешать сразу две исторические задачи: новую и «старую», довершая классическую реалистическую стадию. Усиливая выразительность, она углубляла и аналитичность. В обоих случаях, кроме совершенствуемых традиционно-реалистических и даже «дореалистических» (романтических, просветительских) средств, на помощь могли приходить также другие, способные заместить недостатки слишком «мягкого» «народно-национального» реализма.

Сложные линии этого исторического восхождения реализма в Венгрии проступают в творчестве Элека Гожду (1848—1919), Миксата, Морица. И примечательно, что у всех в индивидуальном преломлении, которое одновременно представляет творческие грани и исторические стадии реалистической типизации, возникал многозначительный контраст благополучной видимости, кра-

сивого фасада и внутреннего упадка, гнили, уродства («Туман» Гожду, «В шуршащей, шелестящей тафте» Морица); лица и маски («Выборы в Венгрии» Миксата).

Социально-психологическая проблематика Гожду, правда, еще более ранняя. Она сравнима не с «Воскресением», а скорее с «Утром помешника». И природа зла, кроющейся за мирным фасадом, для писателя не столь ясна. Лишь в поздних рассказах («Сплин», 1896) объясняется она вполне реалистически. А в романе «Туман» (1882) застилается еще некоей меланхолической безысходностью (символически неопределенная стихия тумана, иррационально-роковая окраска любви).

Эволюция реализма Гожду — в несомненной деромантизации зловеще стихийных, хаотически-погибельных сил. Деромантизирующая атмосфера рассказов резко отличает его от Тургенева (с которым чрезмерно сближает Гожду венгерский исследователь А. Диосеги)¹³, выдавая определенное сходство скорее с Достоевским (проблематика индивидуализма) и поздним Морицем (ощущение атавистичности, исчерпанности буржуазно-помещичьих порядков).

В то же время разочарование венгерского писателя в буржуазно-помещичьем обществе безучастней и холодней, бесперспективней, лишено морицевского драматизма, не говоря уже о гневном нравственном чувстве Толстого. С одной стороны, «лишние люди» Гожду вырождались в «хладелых, замкнувшихся в себе, ожесточившихся неудачников-мизантропов. С другой — его меланхоличная романтизация угрожающих человечку сил приобретала декадентско-салонный оттенок.

На высоту реалистического социально-психологического конфликта контраст сущности — явления в венгерской литературе поднял по-настоящему лишь Кальман Миксат. Начинавший тоже с романтизации, хотя другой — фольклорно-жизнерадостной романтизации национально-бытового и полулегендарного прошлого, заставляющей вспомнить своей незамутненной атмосферой то «Вечера на хуторе близ Диканьки», то «Тараса Бульбу», — он, подобно Гоголю, в свою очередь пришел к ироничному, даже гротескно-заостренному критическому осознанию настоящего. На рубеже веков Миксатом запечатлено два главных типа господствующего и разлагающегося дворянства, этой былой исторической и национальной «надежды» Венгрии. В своей четкой социально-психологической обобщенности оба почти столь же законченно-выразительны, что и персонажи «Мертвых душ». Один, Понграц (из повести «Осада Бестерце», 1895) — безуспешно пытающийся отградить «рыцарское» дворянское прошлое чудак, новоявленный Дон-Кихот, который сражается с мельницами буржуазного прогресса. Другой (Катанги из «Выборов в Венгрии») — уже вполне довольный настоящим ловкий жулик, своего рода венгерский Чичиков, только на политическом поприще, который норовит оседлать мельничные крылья австро-венгерского

парламентаризма, чтобы вознестись к вершинам успеха и карьеры.

Вступив на путь гоголевской беспощадной социальной типизации, Миксат, однако, одновременно устремлялся уже и в «толстовскую» сторону. Толстовскую в смысле и некоторой психологии, аналитической прорисовки характеров, и заодно — той активизации, разоблачительной силы авторской оценки, какая предстает перед нами в «Воскресении». Это достигалось посредством не только унаследованного от Йокай искусства анекдота, но также просветительского по происхождению и не доводимого еще до толстовского «срывания масок», а лишь иронически заостряемого, но в принципе однотипного *противоречия внешнего и внутреннего* — позы (фразы) и цели, личины и натуры.

Именно это противоречие обыгрывал Миксат, добиваясь иронического, комически-фарсового, а порой сатирического эффекта, — интелликуализируя анекдот. В «Осаде Бестерце» писатель уже начал эту своеобразную иронико-интелликуальную игру с проблемой сущности — явления, общего — индивидуального (благородное патриархальное прошлое как устарелая форма, уродливое буржуазное настоящее как реальная сущность). И от подлинного, еще не буржуазно-травестированного «Дон-Кихота» Понграца он пришел к переодетому, а точнее, внутренне переродившемуся, подмененному эпохой «анти-Дон-Кихоту» — Катанги.

Миксат находчиво использовал возможности, открываемые названным противоречием, конкретно-исторической диалектикой сущности — явления (перерождением дворянства). Ее художественным производным были и материализованная метафора (маскарад, переодевание для прикрытия обнищания в повести «Кавалеры», 1897), и обнажение приема (приничное «раздевание» Катанги, бравирующего своим политическим грехопадением, нравственной срамотой), и временной перенос действия («Осада Бестерце», «Новая Зриниада»), который служил иносказательной нравственной оценке обуржуазившегося общества, — приблизительно как в романе М. Твена «Янки при дворе короля Артура». С той разницей, что твеновский поворот серванtesской традиции в «Новой Зриниаде» саркастичней и безнадежней, чем у самого М. Твена или в «Осаде Бестерце». Миксату не удавалось найти что-то позитивное в современности. Все же посредством сатиры, извлекающей эффект из несоответствия «устарелой», на деле — попранной, изгнанной моральной сущности и новейших, но опустивших или внутренне подточенных социально-политических явлений, он сумел очень усилить критическую оценочную выразительность анекдота и в этом был подлинным художником нового времени.

В общей и Просвещению, и XX столетию иронико-интелликуальной тенденции (а не в более узком, тематическом смысле антиклерикализма или даже иносказательного обращения к истории) приоткрываются типологические связи Миксата с зару-

бежным реализмом прошлого и нынешнего веков. Своеобразие эволюции венгерского писателя обнаруживается в многомерной проекции: Миксат — Йокай, Диккенс и Гоголь; Миксат — М. Твен и (отчасти) А. Франс, Толстой (а в Венгрии Мориц).

Историческую значимость Миксата, его преемственную включенность в реализм XX в. наглядно демонстрирует сам факт, что контраст внешнего и внутреннего перешел к Морицу. Еще Гожду описывал жилище (барский особняк) вначале с виду, чтобы кажущейся привлекательности, гармоничности противопоставить жуткую и гибельную реальную дисгармонию. Этую диалектическую антитезу перерождения Миксат перенес на характер, на человека, одновременно оценочно, интеллектуально отточив ее.

У Жигмонда Морица она вернулась в сферу лиро-эпических обстоятельств (наблюдаемый автором деревенский домик, приют мнимого довольства и покоя), но с подготовленной и обеспеченной Миксатом немаловажной художественной разницей. Если Гожду подавал названный контраст в романтизированной аранжировке, Морицем (в рассказе «В шуршащей, щелестящей тафте», 1909, и позже) несоответствие вида и сути, старого и нового раскрывалось с беспощадной социальной обнаженностью новейшего времени.

Дистанция между писателем и предметом сокращается еще больше, чем у Миксата. Ироническое превосходство, даже сатирическое неприятие уступают место той объективности, внешней безучастности, которая заинтересованнейшее участие, драматичные чувства героев передает экономными «толстовско-чеховскими» средствами.

Речь, однако, не столько о толстовско-чеховском «примере», сколько о типологическом средстве. Более прямые импульсы Мориц получил от *натурализма*, который в Венгрии играл относительно положительную, конструктивную роль, побуждая разрушать всякую идеализацию, утопические представления о крестьянстве, капитализме, городе. Как и Шандору Броди, французский натурализм с его антиромантизирующей демократической направленностью помогал Морицу взрывать идилию, вскрывать общественные язвы.

Подобно этому у романистки и поэтессы Маргит Каффки критике черствого расчета, защите иных, высоких душевных движений послужила *импрессионистически* нюансированная палитра. Ади же для своих трагически-бунтарских порывов и революционных прозрений обрел опору в *символизме*, который оригинально сплавлялся им с библейской и фольклорной образностью, с традиционной символикой рабочего движения.

Открываемые вслед за натуралистами социальные конфликты, смятенная и вместе вещая символика пожара, зари, воскресения, импрессионистские переливы настроений — вся эта исповедальная и ропящая, укоризненная и пытающая, мятающая и зовущая неудовлетворенность в конечном счете (даже если сами писатели

и читатели до поры до времени этого не сознавали) благоприятствовала реализму, освобождая правду жизни от патриархально-националистических иллюзий.

* * *

Раннее творчество Морица (1879—1942) подтверждает, что писатель был выше натуралистской доктрины, уравнивавшей людей со средой и тем подчинявшей их ее власти. Приверженность к добру и справедливости прошла у него, однако, непростой путь возвращения «к себе», путь социально-гуманистической закалки и возмужания. С самого начала встал он на сторону нравственных ценностей, которые находил в народе и которым угрожал собственический аморализм, — в этом Мориц был собратом Г. Гардона. Но оптимизм Морица полнее сомкнулся с историческим оптимизмом народной борьбы со злом и мироощущением фольклора, впитавшего этот высокий, но нелегкий многовековой опыт.

Светлые, жизнерадостные источники его творчества (сказки о зверях, рассказы «Последний бетяр», «Болтунишка», «Пасхальные яйца», «Юлия Вег» и др.) и разрушавшая деревенские идиллии жестокая бесхитростная правда в известных рассказах середины — второй половины 900-х годов («В шуршащей, шелестящей тафте», «Узорчатый шелковый платок», «Водопойная колода», «Семь крейцеров», «В вагоне» и т. д.) представляют как бы два этапа эстетического роста. Наивно-простодушная гармония, вера в отвлеченную справедливость, соответственно начавший дело счастливый или трогательный конец — все это сменилось трезвым учетом грубых, подчас унизительных обстоятельств, неумолимой логикой действия, неприкрашенного столкновения характеров. Искусство Морица теряло беззаботность, безмятежность, нарождался его мещанско-суворый в своей драматичной простоте критический реализм.

Нарождение критического метода у Морица, который пришел в литературу с чистой, радостной жаждой добра, было результатом известного насилия действительности над художником, угнетения его собственной личности. Но через эту моральную травму он должен был пройти, чтобы отстоять стремление к добру, сделать его способом «очеловечения» гнетущих обстоятельств. Стремление к душевному здоровью, роднящее Морица уже больше с русским реализмом; остается у него до конца. Но наивно-фольклорная, наивно-романтическая и просветительская вера в справедливость преобразуется в социально-требовательный протест. Это третий этап эстетического возмужания писателя.

Образы его предвоенных произведений, сквозящая между строк боль за людей и нарастающий дух протesta стали дальнейшим нравственным и творческим завоеванием Морица, в котором отразилась исторически положительная, ведущая в будущее суть критического реализма. Простой, обездоленный человек начинает бороться за свое счастье (рассказы 10-х годов «Битва», «Птица небесная», роман «Золото в грязи»). Правда, героини этих рас-

сказов «заурядней» Дани, героя «Золота в грязи». Однако и на более «заурядном», бытовом уровне рассказы 10-х годов развивали ту же тему высвобождения из «грязи», из пут растительного или пизменно-корыстного существования, — даже выполняли эстетически корректирующую роль, выправляя закравшийся в роман некоторый символико-натуралистский сдвиг. Ибо действительно незаурядны деятельно-трудовые достоинства Дани, центризируемым «продолжением» которых — вплоть до мистификации в физиологическом, индивидуалистическом духе — становились и его недостатки. Именно бунтующие в Дани жизнедеятельные силы были обещанием и предчувствием того большого социального и человеческого взлета, которого писатель ожидал от своего народа. Неразрывный с протестом героя порыв с созидающему идеалу составляет внутреннюю философско-символическую тему романа, пусть порыв еще и стихиен, а социальный идеал не совсем прояснен.

К более сознательному художественному типу относились поборница радикально-демократических, к концу жизни — антилитераристских, социалистических идей Маргит Каффка (1880—1918). Социально-гуманистическая программность ее творчества свободна, однако, от какого-либо отвлеченного утопизма, рационалистической заданности. Напротив, опору своим идеям, способ освежить устоявшееся иллюзорно схематическое сознание и вернуть реалистическому искусству правдивость писательница искала именно в «стихийных» основах и первоистоках душевной жизни.

Отсюда ее тяготение к импрессионизму. В рассказах, романах М. Каффки (самый известный — «Цвета и годы», 1912) импрессионистичность ее письма (подсознательные и «предсознательные» душевые движения, почти не расчлененные чувства и предчувствия, переливы настроений) выступает то с большей, то с меньшей очевидностью. Но легко увидеть правомерность и эстетическую необходимость такой манеры. Обусловленная социальной и литературной переходностью самой эпохи, она равно противостояла идеалистической «народно-национальной» архаике и западному натуралистическому доктринерству, — а также субъективистской деформации психологизма, включая прустовскую «загерметизированность», завороженность воспоминаниями, создаваемую их эстетическим созерцанием.

Можно найти некоторое историческое сходство в мироощущении и художественном зрении М. Каффки и французского писателя (о влиянии говорить не приходится, так как «Цвета и годы» появились в журнале раньше известного цикла «В поисках утраченного времени»). Но это прежде всего сходство общих импрессионистических истоков. «Предпрустовская» у М. Каффки и сама тоска по времени не «утраченному», человечески полному.

Однако в сходстве (жажда жизненной цельности) сразу проявляется и несходство: более заостренное у венгерской писательницы гуманистическое начало. В психологическом преодолении «остановившегося» времени проступал ведь и оттенок сознатель-

ного «жизнепотребления» (по выражению В. Днепрова¹⁴). Героиню М. Кафки отличает безответное, порой беспомощное, но проснувшееся стремление к жизнетворчеству. Работа познания и самопознания, которая начинается в ее душе, направлена в сторону гармонии и культуры не столько эстетической, сколько правственной, к переделке всех человеческих взаимоотношений. Тоска по целостности в «Цветах и годах» настойтельней, социально окрашенней. И в этом заключалось даже некое преимущество прогрессивной венгерской литературы перед более субъективистскими западными течениями, ее относительная сила в слабости: залог дальнейшего обновления и оздоровления реализма.

Своим романом М. Кафка — наряду с Морицем — уже решала эту историческую задачу. Монолог, исповедь героини насыщены у нее множеством неподдельных историко-бытовых приёмов и человеческих фигур. В своей совокупности они составляют целый «роман в романе» — запредельный объективный фон внутренней жизни героини, ее субъективной эпопеи. А главное, господствующий принцип этой исповедальной прозы, который управляет ее течением, — восстанавливаемая М. Кафкой в своих правах важнейшая аксиома реалистической типизации: взаимообусловленность характера и обстоятельств. Вместе с тем писательница ищет и какую-то новую, «неэвклидову» проекцию этой реалистической аксиомы, делая упор на субъективных исканиях и моральных велениях времени. Бессильны ли человек и художник перед косной внешней средой? И можно ли восторжествовать, возвыситься над ней, только погрузясь, уйдя в себя? Ответ М. Кафки, равно не натуралистический и не субъективистский, звал сдвинуть жизнь с мертвой точки. Как и у Морица, истинный пафос ее творчества заключался в обновляющей реализм романтике человеческого «воскресения», самообретения через борьбу, в иной, живительной общественной среде.

Такой романтикой, составлявшей (как в России у Короленко или М. Горького) движущую, «подъемную» силу самого реализма, была в Венгрии особенно проникнута поэзия Эндре Ади. В этом состояла ее притягательность для радикальной, в том числе творческой интеллигенции начала XX в., включая Морица и Кафку. Уже это обязывает рассматривать символизм Ади в особых, как бы взаимодополняющих отношениях с венгерским реализмом начала XX в. И действительно, символизм Ади сравнительно с французской литературой и русскими символистами (исключая Блока) был меньше удален от реализма, которому передавал граждансенно-этические заветы романтиков от Петефи до Вайды.

Место Ади среди европейских современников определяется соответственно присущему ему ощущению переходности эпохи, которое именно он предельно остро запечатлев в венгерской литературе. Связывая его с Западом (французским символизмом, но особенно с «пресимволистом» Бодлером и не безусловным символистом Верхарном) и с Востоком (не только с русским симво-

лизмом, особенно Блока, но отчасти и ранним Маяковским), это ощущение составляло вместе с тем основу его поэтической неповторимости. Во всей многомерности это трагичное и разрешавшееся глубокими историческими догадками ключевое лирическое переживание, чувство переходности эпохи, разворачивается в любовной и политико-патриотической лирике Ади 900-х—10-х годов, преломляется в его урбанизме, богооборчестве и собственно символике, в системе выразительных средств.

Согласно противоположным эмоциональным полюсам, создавшим драматически напряженное лирическое поле, возникали различные образные ряды. Лирико-эмоциональное содержание одного ряда — холод, мертвность, обездушенность, тоска и ожесточенное неприятие: индивидуальный и национальный парадфраз еще боллеровского «темного накала» (по выражению Ади); «великой ненависти» к буржуазно-помещичьему злу. Это — венгерская проекция верхарновского «великого Холода в мире стальном» и блоковского «страшного мира». Содержание другого ряда — радостное удовлетворение, грозно-торжествующая надежда, пылкие и вдохновенные чувства — доносило закалявший волю и силы «белый», революционный накал социально-гуманистической «любви».

Щедрой душевной полнотой, даваемой этой «любовью», «неоренессансной» стороной своей лирики Ади соприкасался с жизнелюбивыми и социально-мятежными мотивами Верхарна, но также с революционной романтикой Горького, с веющим социальным патриотизмом Блока и богооборчески-площадным гуманизмом Маяковского. Поэзия Ади с ее неуравновешенностью, «варварски» обнаженным страданием и «уличным» вызовом была трагичней и драматичней западной, в том числе верхарновской, принадлежащей к порабощенному вековым гнетом и пробуждаемому более мощными социальными потрясениями восточноевропейскому региону.

Поэтическая вселенная Ади слагалась из образов, образных картин с переносным значением. Его лирические чувства, внутреннее состояние создавали свою «первичную» художественную реальность, которая символическим обликом этих чувств возникала перед читателем, как бы заменяя «настоящую» («Дикое венгерское поле», «Кладбище душ», «Свиноголовый вельможа», революционная «Свадьба»; испепеляющее барскую печать «Красное солнце»; глашатаи коллективистской «новой веры» — «Красные Христы» и т. д.). Символика Ади по своей природе не была ни метафизична, ни эзотерична. Не утрачивая «прямой» метафорической связи с социальной почвой начала нашего века, она художественно материализовала его исторические и духовные коллизии. В то же время, «подчиняя» внешний мир лирическому чувству, желанию, бунтующей догадке и воображению, Ади на-прояженней простой метафоры выражал отношение к нему.

Такой «переносный» способ типизации был шагом вперед по сравнению с псевдореалистической описательностью. Резко воз-

растала не субъективизация, а экспрессивность и драматичная эмоционально-философская емкость субъективного образа. Тут Ади и сходился с новейшим реализмом. Укрупнявшая, выделявшая определенные тенденции истории, символика Ади (нередко род фантастической гиперболизации) не противостояла познанию действительности, — наоборот, она побуждала к нему и сама была уже как бы предпосылкой, воинствующим началом нового, социально более зрелого и требовательного художественного по-знания.

О том же — об историческом союзе с реализмом — говорят и собственные полемические слова Ади, заявлявшего, что он «не новее и не современнее ни Балашши, ни Чоконаи, ни Петефи»¹⁵, т. е. выше рубрик, манифестов и течений ставит само правдивое, объемлющее все их достижения искусство. Ади вправе был утверждать это, так как за его символизмом стояла общая передовым художественнымисканиям цель: возродить и обновить мир и человека. В трагической теме «Дикого венгерского поля» и «Проклятого Града» у Ади — с внутренним неприятием, болью и ужасом — запечатлено пророчество того отчуждения, которое широко войдет потом в буржуазную литературу середины нашего века. Но в неотрывном от скорби и ужаса мотиве всемогуще-очистительной народной революции у него было заложено также предчувствие торжества человека над слепыми социальными стихиями; предчувствие, которое питало гуманистические, эстетические истоки искусства уже социалистического.

Творчество Ади как бы обнажало распространявшиеся в литературе мотивы разочарования в буржуазном обществе, сочувствия к его «маленьким» людям и революционный протест против него. Это и ставит Ади на особое, значительное место относительно реализма. По внутренней структуре его поэзия — не «символизм» в собственном смысле, но и не какое-либо переплетение символизма с критическим реализмом. В оболочке символики у него созревало еще более глубокое обобщение, одушевляемое романтикой революционных исторических перемен, которая граждансственно заостряла символизацию в его творчестве и подтugивала всю венгерскую литературу к социальной активности.

И представляется знаменательным (хотя это не обязательное «условие» реализма), что наряду с субъективным лирическим героем в его творчестве возникали также герои объективированные. В частности и в особенности те самые рабочие, которым открывал душу его рвущий с буржуазно-помещичьим станом лирический герой. Отражая общую эволюцию Ади от героико-индивидуалистического отрицания к пролетарско-коллективистскому утверждению, эта преемственная связь лирического и объективированного героя в известной мере освещала также динамику образно-поэтической формы как исторического феномена.

В первом приближении и достаточно большой исторической перспективе эту диалектическую тенденцию у него (и во всей венгерской литературе) можно обозначить как движение к со-

циально и психологически насыщенному, гражданско активному реализму. Важно понять, что заостренная субъективность, вызывающая условность, в причудливом свете которой Ади явился в венгерской поэзии, были лишь закономерной реакцией на «асоциальность», на традиционалистское патриархально-этическое жизнеподобие. Эта реакция, возникшая из жажды социальности, необходимо должна была перерости — и перерастала — в возвращение к ней на новых, демократических и социалистических основах.

Символизм Ади в этом смысле был не только богаче псевдонародного, социально «мирного» реализма. Этот символизм, исторически смыкаясь (как потом и некоторые левые художественные течения) с новым, парождавшимся в литературах востока Европы реализмом, нес в себе свое отрицание. И уже как бы стоял в преддверии своего полного «снятия», отрицания отрицания, служа одним из источников более богатого, чем «народнонациональный» или даже полноценный критический реализм, искусства, которое после назовут социалистическим. Символизация у Ади не замещала традиционной типизации и не просто совмещалась с ней, — она помогала сложиться в венгерской литературе *иной*, более динамичной и экспрессивной типизации, которая, проходя исторический искусств символизма и символизации, художественно *переплавляла*, преображала ее на собственной идеино-эстетической основе.

У истоков социалистической реалистической литературы стояли, таким образом, и другие художественные явления, участвуя в ее парождении. Суждению об этом интересном, до сих пор злободневном процессе может помочь представляющаяся плодотворной мысль Тодора Павлова, который отмечал, что речь в итоге должна идти «не о романтизме, а о романтике, не о символизме, а о символах, не об экспрессионизме, а об экспрессии и не об импрессионизме, а об импресии»¹⁶. Прогрессивные художественные направления — как бы потоки, питающие новый, современный реализм, который так или иначе «втягивает» их в свое русло, преображая и неся дальше. Как взаимодополняющие об разно-выразительные способы и стилевые грани они продолжают в нем свою жизнь.

Именно в контексте этого исторического перехода многое говорит венгерская литература военных и революционных лет. Именно тогда стало, в частности, особенно очевидным и было широко осознано значение социальных и эстетических идей Ади. Венгерская литература той поры закономерно унаследовала весь предшествующий эстетический опыт, одновременно наглядно предвосхитив как бы и собственное будущее. В годы первой мировой войны и русского Октября, венгерской буржуазно-демократической (1918) и особенно социалистической (1919) революции, в Советской Венгрии стали намечаться такие явления, которые уже перерастали рамки и критического реализма, и поэзии Ади. В публицистике, стихах, в рассказах и очерках начинало про-

биваться стремление понять жизнь в свете противоположности старого и нового мира. Обогащалось само художественное изображение, одушевляемое социалистическими идеями и всем гуманным содержанием великого исторического поворота.

К концу империалистической войны, в месяцы буржуазно-демократической и советской республики в венгерскую литературу вошло глубоко прочувствованное сознание *гражданской ответственности*. Оно и стало основой общего литературного подъема. Углублялось *обобщение* действительности. Новые, социально-конкретные идеалы, которые усваивали литература, помогали яснее, четче различать структуру общества, его движущие силы (рассказы Лайоша Надя, Лайоша Барты). Углубление это, правда, шло в первую очередь в политическом направлении и видно преимущественно в публицистике (например, Дюлы Юхаса), меньше — в поэзии и прозе. Все же оно стало бесспорной предпосылкой для новых тем, образов новых героев (свидетельство — очерки Морица, стихи Лайоша Каашака, Йожефа Таша, Золтана Шомьо), повлияв и на саму *интонацию*, художественную атмосферу, определив оптимистическое утверждение нового.

У Морица это утверждение мягче, лиричней; в стихах Каашака или Комъята оно более воинствующее, наступательно, волевое. У Дюлы Юхаса, Арпада Тота порыв к тяжелому справедливому миру облекался в условную образную форму; в коммунистической публицистике — выливался в прямые агитационные призывы, четкие политические формулы. Но за стилевым и тематическим несходством в зачатке скрывалась общая гражданственная тенденция, которая стала ранним предварением партийности литературы.

В литературе Советской Венгрии шла своя внутренняя борьба, были свои трудности и противоречия, — главным образом противоречия роста. Несколько утопичны были взгляды на средства и сроки перехода к новому обществу, что порождало, особенно в поэзии, «гимнические», радужно-восторженные ноты. Венгерские левые экспрессионисты («активисты») сохраняли — поддерживаемое памятью о догматизме правых социал-демократов — недоверие к коммунистической партийности как якобы оковам революционности; третировали «отсталую» художественную классику, возводя ее к буржуазному гуманизму.

Но слабости и крайности не меняют главного: венгерская литература, пусть еще часто стихийно, но естественно и органично вступала в 1919 г. на новые идеино-эстетические пути. Характерно само по себе то ощущение недостаточности прежних способов художественного изображения, которое охватывает писателей в Советской Венгрии. И Лайош Надь, и Мориц, и Дюла Круди, и «активисты» понимали, что наступает время новых героев — сознательных творцов истории, что на смену прежней литературе идет иная, превосходящая ее размахом, монументальностью и динамичностью. И уже сами создавали такую литературу.

туру. В поэзии, публицистике, прозе начинала намечаться социалистическая идеальная тенденция, складывался овеянный романтикой созидания стиль. Возникали новые жанровые разновидности, отвечающие потребностям жизни (например, ораторская монологическая, одическая и песенная лирика). Вынашивались уже и замыслы романов, драм о социалистической яви и революционных событиях истории (Ж. Морицем).

Литература Советской Венгрии не успела стать *в целом* литературой социалистического реализма — и даже дать какого-либо *одного* писателя, которого можно было бы назвать его венгерским зачинателем (хотя еще в начале века ему пролагал дорогу такой поэт, как Ади). Но в некоторых сторонах деятельности венгерских литераторов и в некоторых произведениях (или определенных чертах их) видно восприятие действительности, превосходившее идеал прежнего, критического реализма. Проявленное, усиленное социалистической революцией, оно отражало и преображало достижения венгерской литературы конца XIX—начала XX в.

* * *

Выше упоминался *унгароцентризм* старого (консервативного, националистического) венгерского литературоведения. Но после успешных битв с *ним* писателей «Нюгата» усилилось в Венгрии и культурное, художественное обаяние Запада, живое до сих пор. Это — естественное эхо еще дворянской, а затем ~~буржуазно-~~ демократической революционности, следствие тоже традиционного идеально-литературного свободомыслия конца XVIII—начала XX в.

Однако, кроме «западного», в венгерской литературе ощущимо многое и «русского»: тот художественно-эстетический материал, слой, который — независимо даже от непосредственного знакомства с русской литературой — стал в ней накапливаться к рубежу прошлого и нашего столетий, вместе с созреванием на европейском Востоке революционности также социалистической.

«Русские» схождения замечались и в Венгрии. Но в силу многих исторических, политico-культурных обстоятельств (не в последнюю очередь и из-за довольно длительной, вплоть до 1945 г., изоляции от Советского Союза) эти наблюдения, фактическая констатация (касавшиеся, главным образом, классики прошлого века) оставались там под спудом — либо на уровне «влияний», не очень сублимируясь до историко-типологических выводов¹⁷. Более последовательное сравнительно с межвоенным и даже еще послевоенным венгерским литературоведением сближение венгерской литературы не только с западными, но и с русскими писателями может, по-видимому, помочь глубже почувствовать ее европейскую сопринаадлежность (и вместе самостоятельную художественную и научную значительность, «интересность»).

Конкретно это, в частности, означает здравый проявить почти одновременное присутствие в венгерской литературе конца XIX—

начала XX в. «старого» (скажем, гоголевского) и «нового» (толстовского, блоковского, горьковского) — всего унаследованного и идущего от катализмов нашего столетия. Осознать под этим углом зрения становление реализма и литературный процесс в целом, который принципиально *однотипен* в европейских странах, хотя очень разнится в темпах и сроках, традициях и поисках, художественных видах и формах.

Так, *символизм* (в противоположность взгляду Рене Уэллека¹⁸) не одинаков на западе и востоке Европы. В Венгрии он насыщался социально-бунтарским содержанием, интенсивней участвовал в историческом становлении реализма, который, как и романтизм, по определенным историческим причинам претерпел здесь стадиальный сдвиг. Венгерский *романтизм* продолжал свою художественную жизнь вплоть до рубежа веков. *Критический реализм*, который в Венгрии складывается в 900-х годах, находился в особых коррелятивных отношениях с другими художественными течениями, особенно символизмом, резко отвергавшим охранительную псевдореалистическую эстетику и воспринявшим граждансенно-этический пафос романтиков.

Своими путями, близкими другим литературам Юго-Восточной и Восточной Европы, в особые сроки реализм, однако, и в Венгрии осуществлял присущие ему эстетические возможности, развиваясь в общем историческом направлении. В этой связи возникают некоторые итоговые соображения о генезисе новейшего (в том числе социалистического) реализма в Венгрии. Вследствие поражения Венгерской советской республики реализм социалистического типа продолжал складываться в венгерской литературе еще и между двумя мировыми войнами, довершая, опять-таки во взаимодействии с другими художественными явлениями, свой генезис (пример — творчество А. Йожефа, отчасти революционных писателей-эмигрантов). Будучи качественным скачком в развитии литературы, искусство социалистическое вместе с тем — сложный и продолжительный процесс. И это относится уже к самому его возникновению.

История венгерской литературы, оставаясь историей, таким образом, опять и опять переходит в *теорию*. Этапы становления реализма встают и как проблемы его нарождения и возмужания, видоизменения и усложнения, его дальнейшей, одухотворенной новыми идеями жизни. Проблема *места* венгерской литературы «между» европейским Западом и Востоком, на перекрестке культурно-исторических путей, оборачивается также проблемой *времени*: относительного, внутреннего, национально-литературного (регионального) и «абсолютного» европейского (мирового). Проблемой многообразной *связи* своего и «несвоего»: всего помогающего писателям встать — и поднять свою литературу — на ступень «выше», подкрепляя ее общим опытом и создавая тем самым возможность последующего возвращения этого «займа» (в перспективе межлитературного художественного взаимообогащения).

Все это означает вписать некий момент истории венгерской

литературы (состояние ее на рубеже веков) в теорию реализма как исторически самого зрелого и жизнеспособного способа художественного обобщения. А значит — бросить и обратный свет на окружающие литературы от центральноевропейских до русской и западных; полнее уяснить их общекультурное и общеэстетическое значение. Как на уровне литературного процесса (будь то реалистическая правоспособность «анекдотизма», типизирующая и оценочно-выразительная сила художественной диалектики сущности — явления, роль разных течений в «самосовершенствовании» реализма), так и на уровне творчества, отдельных художественных мотивов или самой поэтики. Вспомним веяние чувства времени, исторически и лично постигаемого не как «утраченное», а как *обретаемое*, превращающее людей «лишних» в людей новых, демократов XX столетия.

Венгерская литература в конце XIX—начале XX в. (по общехронологическому календарю), в пору становления современного реализма, включая социалистический (по календарю литературно-историческому), взятая в тот пространственно-временной момент, в кругу *тогдаших* западных и русской литератур, показывает прошлое, в котором зрело настоящее, — широкое и долговременное единство европейского литературного процесса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например: Русская литература конца XIX—начала XX века: Девяностые годы. М., 1968; Русская литература конца XIX—начала XX века: 1901—1907. М., 1971; Русская литература конца XIX—начала XX в.: 1908—1917. М., 1972; Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975; Долголов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX—начала XX века. Л., 1977.

² Разделы в академической истории венгерской литературы. (A magyar irodalom története. Budapest, 1965, IV., V. kk. и др.).

³ На передний план выдвинулись усилившие социально-драматическую, психологическую насыщенность произведения малых форм (включая поэзию). В связи с новым аналитическим исследованием жизни распространялся очерк и вообще повышалась очерковость, документальность литературы. В романе же, отражая новую меру субъективного участия в истории, возрастало лирико-исповедальное либо философское начало.

⁴ В венгерском (эмигрантском) литературоведении такова, например, работа: *Vatai L. Az isten szörnyetege* (Ady Iírája). Washington, 1963.

⁵ Конрад Н. И. Избр. труды: Синология. М., 1977, с. 588—589.

⁶ А он закрадывается иногда в статьи венгерских литературоведов (см., например: *Valóság*, 1979, 12. sz. 107. I.; *Látóhátról*, 1979, 12. sz., 196. I.).

⁷ По выражению академика И. Шетера (*Sötér I. Félkör*. Budapest, 1979, 266., 539. I.).

⁸ Так, в академической истории венгерской литературы анекдот упоминается лишь как помеха реализму, требовавшая скорейшего забвения и преодоления.

⁹ Восходящий к 30-м годам нашего века и очень популярный ныне в Венгрии вид «литературы факта».

¹⁰ «На красные знамена нашли изображения германского орла и галльского петуха...». — См.: *Ady E. Összes prózai művei*. Budapest, 1965, V. k., 20. I.

¹¹ *Ady E. Összes prózai művei*. Budapest, 1966, VI. k., 82—83. I.

¹² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

¹³ См., например: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatokról. Budapest, 1961, II. k., 107—108. I.

¹⁴ См.: Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М., 1976, с. 5.

¹⁵ См.: Ady E. Összes prózai művei. Budapest, 1973, IX. k., 279—280. I.

¹⁶ Павлов Т. Социалистический реализм и современность. — Иностранный литература, 1970, № 11, с. 197.

¹⁷ «Вопрос русских литературных влияний у нас еще не прояснен. Пока на очереди сбор материалов, — писал, например, академик Ф. Жигмонд. — И моя книжка тоже — лишь момент этого труда. Поэтому композиция ее и способ изложения мозаичны» (Zsigmond F. Orosz hatások irodalmunkban. Budapest, 1945, 6. I.).

¹⁸ Развитому в докладе на V конгрессе АИЛС в Белграде.

29

Проблемы формирования реализма в греческой литературе XIX века

С. Б. Ильинская

Литературный процесс XIX в. складывался в Греции главным образом в русле романтизма, и его течение было сложным, чреватым глубокими противоречиями. Анализ этих сложностей и противоречий несомненно является необходимой предпосылкой для исследователя, который ставит перед собой задачу выявить истоки и этапы становления реалистического искусства в Греции. Ему предстоит раскрыть специфику исторических условий, в силу которых формирование реализма в греческой литературе происходило со значительным опозданием и совмещалось на первых стадиях с живучими романтическими тенденциями, а позднее — с чертами модернистской эстетики.

В греческом литературоведении эти проблемы пока не получили специального освещения, но два греческих издания (1974 и 1980 гг.) монографии крупного итальянского эллиниста Марио Витти «Идеологические функции греческой бытоискусственной прозы»¹ свидетельствуют о том, насколько назрела потребность в детальной методологической разработке этого круга вопросов. Работа М. Витти вносит существенный вклад в исследование литературного процесса Греции второй половины XIX в., раскрывает ряд важных черт в эволюции национального художественного сознания и в частности выделяет постепенное накопление элементов реалистической поэтики.

Задачи настоящей статьи — наметить первые этапы формирования реализма в греческой литературе, начиная с самых истоков — в недрах романтизма, выявить явления пограничного характера, проследить специфическую динамику литературного процесса конца XIX в. — запоздалый и стремительный прорыв к реализму при явственном влиянии натурализма, который выполняет роль своеобразного катализатора литературного развития. Таким

образом, конец XIX в. знаменуется для греческой литературы новым художественным подъемом, подобным ее яркому многообещающему старту в начале века, когда национально-освободительное движение против турецкого ига и венчавшая его революция 1821 года дали могучий импульс романтическому вдохновению и выдвинули двух замечательных поэтов — Дионисиоса Соломоса (1798—1857) и Андреаса Кальвоса (1792—1869). Их творчество, выразившее героику национального взлета, пафос свободолюбия и тираноборчества, естественно вписывается в общеевропейское полотно революционного романтизма.

Развитие романтизма в Греции в 30—60-е годы XIX в. в значительной степени может быть связано с общенациональным разочарованием в итогах революции. Чем полнее осознавался разрыв между национальными чаяниями и послереволюционной эволюцией греческого государства (навязанный извне король-баварец, тотальное иноземное засилье, вопиющая неразрешенность социальных проблем, нищенское положение народных масс — вершилельница революции), тем более болезненный характер принимало обращение поэтов-романтиков к темам национально-освободительной борьбы, к проблемам античного наследия, к вопросу о литературном языке, который под влиянием культа античности претерпевает стремительную архаизацию. И героика революции, и античность, и древний язык, который они щетко пытались возродить, мобилизуются романтиками афинской школы (А. Суцос, П. Суцос, А. Рангавис и др.) как бы в противовес убогому настоящему, в целях утверждения ущемленного национального достоинства. Трагедию неосуществленных общественных возможностей, утраты изначальной связи литературы с интересами и задачами национальной жизни с особой силой выразило в 60-е годы последнее, третье поколение афинских романтиков (Д. Папаригопулос, С. Василиадис). Их индивидуалистический, исполненный глубокого пессимизма протест — безраздельное неприятие греческой действительности — свидетельствовал о полной безысходности пути, по которому шла афинская романтическая школа.

На Ионических островах, не вошедших в состав независимого греческого государства (с 1815 г. они находились под английским протекторатом), этот кризис протекал не столь остро и не вылился в крайние формы. Следуя традициям, заложенным Д. Соломосом, романтики ионической школы (И. Тибальдос, И. Полилас, Г. Маркорас) сохраняли верность народному языку и народно-песенному стихосложению, но их тоже коснулась печать всеобщего разочарования, отразившаяся в избыточной идеалистической отвлеченности творческих замыслов. Она, бесспорно, сказалась в незавершенности лиро-эпических поэм позднего периода и у самого Соломоса: разлад между идеалом и действительностью подрывал романтическую устремленность к абсолюту, реальное поглощалось отвлеченным, эпический строй ослабевал, разрушался.

Состояние тупика, в который зашла в 60-е годы романтическая поэзия Греции, с язвительной беспощадностью передает известный мыслитель, прозаик, критик Эммануил Роидис (1836—1904) в своем знаменитом антиромантическом романе «Папесса Иоанна» (1866). Бичуя поэтическую вялость романтиков, надуманность их сюжетов, выспренность описаний, настолько «сопиных», «избитых», что они «вызывают у читателя приступ морской болезни», Роидис провозглашает принципиально новую, по сути своей реалистическую авторскую позицию: «Я предпочитаю изображать правду обнаженной и непричесанной, такой, какой она появилась на свет»².

Однако, пародируя слабости поэзии греческого романтизма (а также эпигонские издержки греческого исторического романа), «Папесса Иоанна» в значительной степени является его же детищем. Дегериизируя средневековый сюжет, Роидис невольно оперирует инструментарием все из того же романтического арсенала. Развенчание романтизма здесь как бы предвещает его неизбежный уход, но конкретных, реальных путей претворения в жизнь заявленной программы «изображать правду» Роидис не предлагает. Его собственный творческий потенциал, видимо, не позволяет ему перейти от негативного к позитивному, сказать «обнаженную», «непричесанную» правду о современной ему Греции не только средствами публицистики — в коротких авторских отступлениях, но и языком художественной прозы, в целостном реалистическом произведении.

Между тем такое произведение в греческой литературе уже существовало. В 1855 г. Павлос Каллигас (1814—1896), видный юрист, профессор Афинского университета, избравшийся депутатом парламента и занимавший пост министра юстиции, опубликовал на страницах журнала «Пандора» свой единственный роман «Танос Влекас». Это был роман о разоренной, нищей, преданной и брошенной на произвол судьбы греческой провинции, о хищениях и злоупотреблениях власти имущих, о вопиющем отсутствии правосудия, государственной законности. Это был голос бодрствующей гражданской и профессиональной совести, акт суворой и острой социальной критики состояния дел в молодом греческом государстве. Акт единственный в своем роде, не получивший широкого резонанса, не имевший прямых последователей: М. Витти отмечает, что отдельной книгой роман «Танос Влекас» вышел лишь в 1891 г.³

В предисловии к роману П. Каллигас отмечает, что через историю Таноса Влекаса он стремился показать «в миниатюре» картину современной греческой жизни. Эту реалистическую задачу он решает мужественно и трезво, николько не приукрашая поистине трагических картин действительности. Его описания, сюжетные линии, характеры героев выполнены с реалистической достоверностью и художественной убедительностью. Лишь язык Каллигаса, архаичный, как у всех литераторов афинской школы,

несколько сковывает естественное, полнокровное жизненное выражение его прозы.

На фоне литературной жизни Греции середины XIX в. роман Каллигаса «Танос Влекас» воспринимается как герой-одиночка, первопроходец, оторвавшийся от основной колонны пастолько, что находится вне ее поля зрения. Вопиющие социальные проблемы вызывают в греческих литераторах острое недовольство, разочарование, отчаяние, но эти чувства чаще всего побуждают их не к критическому анализу действительности, а к бегству в стихию индивидуалистического самосознания или — еще чаще — в безопасную сферу сюжетов из недавнего героического прошлого, в идеализированное средневековье и т. д. Их стремление к утверждению национального достоинства объективно вписывается в русло официальной государственной политики, выдвинувшей в 40-е годы (премьер-министром И. Коллетисом) так называемую Великую Идею восстановления Греции в былых пределах Византийской империи. Спекулируя на справедливых чаяниях греческого народа, надеявшегося на скорое освобождение тех греческих территорий, которые еще оставались под властью Оттоманской империи, официальные круги отвлекали тем самым внимание общества от насущных социальных задач.

И все же в недрах греческого романтизма постепенно пробиваются ростки новых тенденций. Разобщенность афинской и ионической школ начинает преодолеваться. В 60-е годы, в преддверии воссоединения Ионических островов с Грецией и особенно после воссоединения (в 1864 г.), намечаются явственные шаги к их сближению. Характерно, однако, что проводниками влияния ионической школы в Афинах станут поэты, чье творчество заметно выламывается из рамок романтической поэтики. В условиях углубляющегося кризиса афинской школы они сыграют роль провозвестников назревающих радикальных перемен.

Уроженец острова Кефалония Андреас Ласкарatos (1811—1901) начинал свой творческий путь под непосредственным влиянием родоначальников ионической школы. В детские годы он одно время учился на о. Кофру у Андреаса Кальвоса, позднее познакомился с Соломосом, часто бывал у него, показывал свои первые стихотворные опыты. Однако иронический склад ума, горячая заинтересованность конкретными событиями современности побудили молодого литератора заметно отклониться от пути, начертанного его учителями. И поэзия, и проза Ласкарата — непосредственный критический отклик на живую действительность Ионических островов, и в первую очередь его родной Кефалонии. Его описания отмечены не обычной для романтической ионической школы отвлеченной идеализацией, а точностью и остротой в зарисовках характеров, прямым введением реалий современности, а порой и наблюдений чисто научного, социологического характера. Книга прозы Ласкарата «Тайны Кефалонии» (1856) содержала столь злободневную политическую и социальную сатиру, что возмущенный антиклерикальными вы-

падами автора митрополит Кефалонии отлучил Ласкаратоса от церкви, и писатель был вынужден на время покинуть свой остров.

Говорить о сложившихся реалистических тенденциях в творчестве Ласкаратоса было бы неправомерно, однако осознанная авторская установка на воспроизведение «характера эпохи» отражает видение туника, в который завел греческую литературу отрыв от действительности, и характерно, что пути преодоления кризиса Ласкаратос видит в создании «свидетельств сегодняшнего дня». В предисловии к своему поэтическому сборнику «Разные стихотворения» (1872) Ласкаратос отмечает, что в период, когда «духовная жизнь Греции спит глубоким сном», когда «ученость омертвляет души», его стихи призваны быть будителями спящих⁴. И действительно, примерно через десять лет новое литературное поколение Греции, поколение преобразователей, признает Ласкаратоса одним из своих учителей.

Вторым поэтом, наводившим мосты между ионической и афинской школами, был Аристотелис Валаоритис (1824—1879). Он принял активное участие в борьбе за воссоединение Ионических островов с Грецией, был представителем своего родного острова Левкада в парламенте Ионических островов, а после их присоединения к Греции — депутатом от Ионических островов в греческом парламенте. Натура деятельная, связанная всеми своими устремлениями с реальными проблемами и задачами национальной жизни, Валаоритис ощущал потребность в преодолении идеалистической отвлеченности ионической школы. В своем обращении к историческим сюжетам, к темам национально-патриотического звучания он выступает как просветитель, извлекающий уроки, которые прошлое может дать настоящему. Это живое, действенное начало заметно выделяет Валаоритиса из среды современников и служит импульсом его эпических замыслов.

По складу своего поэтического мышления Валаоритис остался романтиком (приверженность старине, поэтизация народной жизни, идеализация народных героев, традиционный строй образности, основанный на резких романтических оппозициях), но от шаблонов греческого романтизма, от его подражательных западным образцам клише он отталкивался совершенно сознательно и с нарастающей интенсивностью оснащал свои романтические произведения элементами реалистического искусства. «Он настолько поглощен объективным воссозданием своей идеи, что даже его короткие песни, которые можно перечесть по пальцам, — тоже маленькие эпические вещицы: это не исповеди, а истории, не гимны, а сказки, не монологи, а диалоги»⁵, — напишет позднее выдающийся греческий поэт Костис Паламас (1859—1943), учившийся у Валаоритиса владению эпическим материалом.

В последней незавершенной работе — поэме «Фотипос» (1879) Валаоритис стоит у порога создания народной драмы. Исторический характер конфликта (в основе сюжета подлинное событие, народное восстание 1357 года против венецианского влады-

чества на о. Левкада), интерес к бытовому фону, реалистическая обрисовка персонажей, освобожденных от ореола романтической идеализации, гибкая структура стиха, призванная с максимальной естественностью соответствовать тональности меняющихся ситуаций — эти достижения зрелого мастерства Валаоритиса свидетельствовали о нарастании в его поэтике нового реалистического качества или, как пишет видный греческий филолог Г. Саввидис, о «подрыве романтической поэтики изнутри»⁶. На поэзии Валаоритиса новое литературное поколение, поколение Паламаса, будет учиться не только народному языку и образности народной поэзии, разработанным ионической школой, но и умению эпически воспроизводить народную жизнь, склад народного мироощущения.

С именем Валаоритиса связан акт официального признания прав народного языка в поэзии. В 1872 г. Афинский университет заказал поэту стихотворение к открытию памятника патриарха Григория V, казненного турками в 1821 г. Успех Валаоритиса, прочитавшего свое стихотворение на народном языке, знаменовал прорыв линии обороны афинской школы, начало развернутого наступления поэзии на народном языке.

* * *

На первый взгляд 70-е годы в греческой литературе произвоят впечатление поры безвременья. Все сколько-нибудь значительные романтики афинской школы умирают или умолкают, на литературном горизонте царит Ахиллеас Парасхос (1838—1895), ловкий стихотворец, охотно откликающийся на запросы светских и официальных кругов афинского общества. Его поверхностная риторическая поэзия — воплощенное вырождение афинской школы.

И вместе с тем 70-е годы чреваты очень важными сдвигами, подготавливавшими радикальный поворот 80-х годов. Определенный подъем переживает в этот период экономика страны. Строятся железные дороги, открываются банки, оживляется национальная промышленность, растет удельный вес городского населения. На фоне этих успехов заметно активизируется греческая буржуазия, все более уверенно претендующая на главную роль в национальной жизни. Происходит поляризация политических сил. Интересы национальной буржуазии выражает партия, возглавляемая Х. Трикуписом. Привилегии монархии и феодальной верхушки отстаивает партия Кумундуроса (после смерти Кумундуроса в 1883 г. ее лидером становится Делияннис).

Естественно, что социальные перемены вызвали брожение умов в греческом обществе, пробуждали надежды на демократическое обновление. Как грибы после дождя появляются сатирические газеты и журналы «Асмодей» (1875—1885), «Рабагас» (1878—1889), «Не теряйся» (1880—1883), «Грек» (1883—1918), «Город» (1885—1889) и др. Вокруг этих изданий группируются

молодые литераторы, поставившие свое перо на защиту новых прогрессивных идей, ратовавшие за преобразование греческой действительности, остро критиковавшие ее пороки. На социальную направленность своей еженедельной сатирической газеты «Рабагас» ее издатели К. Триандафиллос и В. Гавриилидис указывали уже самим выбором названия, заимствованного из одноименной комедии французского драматурга В. Сарду. Герой этой комедии, Рабагас, тип беспринципного политика-авантюриста, стал в Греции именем нарицательным, олицетворяющим демагогию и продажность политической жизни страны. «Все мы в Греции Рабагасы, — писал в редакционной статье первого номера газеты В. Гавриилидис, — все, сверху допизу». Этот номер, по словам К. Триандафиллоса, — послужил для издателей «пропуском в тюрьму»⁷. Через три дня они были арестованы «за оскорбление короля».

Именно эти издания послужат первой трибуной для поэтов и прозаиков поколения 80-х годов, которое войдет в литературу как «новая афинская школа». Здесь они получат боевое крещение, исходный заряд социального динамизма. На страницах этих изданий они найдут поддержку и признание.

Меж тем в 1877 г. в литературной жизни Греции произошло событие, которое было расценено как приговор изжившему себя романтизму афинской школы. Литературное общество «Парнас», созданное в 1865 г. молодыми литераторами, объявило конкурс пьес и на роль арбитра пригласило Э. Роидиса. Роидис отверг все двенадцать представленных пьес и, аргументируя свое решение, опубликовал статью «О современной греческой поэзии». Констатируя, что поэзии в Греции нет, он объяснял это не сложившейся еще структурой греческого общества. В защиту романтической поэзии с памфлетом «Новый критик» выступил поэт и критик Ангелос Влахос, отвергавший, в частности, детерминированность явлений литературной жизни, феномена «поэтический талант» социальными условиями общества. Его трактовка поэтического вдохновения выдержана в духе эстетики романтизма.

Полемика между Роидисом и Влахосом получила широчайший общественный резонанс. Литературная молодежь горячо приняла сторону Роидиса. Вспоминая позднее пору литературного дебюта своего поколения, поэт Г. Дросинис (1859—1951) признает, что Роидис удержал их от эпигонства «выдохшемуся романтизму» наглядными уроками по методу — доказательство от обратного: «чего не нужно делать». Тому же, «что нужно делать»⁸, их учили, по словам Дросиниса, Н. Политис, крупный филолог и этнограф, деятельность которого действительно явилась краеугольным камнем в фундаменте «новой афинской школы». Еще будучи студентом, в 1869 г., он написал научную работу «Новогреческая мифология», которая была удостоена премии и произвела настоящую сенсацию. Эта работа положила начало многолетним трудам ученого по собиранию и исследованию сокровищ греческого народного творчества. Публикации Политиса

открывали молодой греческой интеллигенции истоки народного самосознания, успешно преодолевшего многовековые испытания греческой национальной истории. На эти прочные устои ей предстояло опереться в поисках реальных перспектив национального развития, а также новых средств художественной выразительности. Наряду с этой благотворной ролью работ Н. Политиса нам предстоит констатировать и определенную ограниченность литературной программы ученого, ее замкнутость в фольклорной и этнографической сфере, что в некоторой степени затрудняло выход греческой литературы к реализму. С большим запозданием ей приходилось теперь решать задачи, от которых уклонились романтики афинской школы.

Позднее Костис Паламас назовет три книги, которые, по его мнению, знаменовали перелом в литературной истории Греции. Первая — «Горлицы и змеи» (1878) Иоанниса Пападиамандопулоса (1856—1910). В ней Паламас находит сплав противоречивого влияния романтиков афинской школы (Рангависа, Папаригопулоса), а также Валаоритиса, Бодлера, «Новогреческой мифологии» Н. Политиса и народных греческих песен. Внутренне противостоящая многословию романтиков, эта книга «будто прощалась с чем-то уходящим». Сам Пападиамандопулос вскоре уедет во Францию и войдет во французскую литературу как Жан Мореас. Вторая книга — «Стихи» (1880) Никоса Камбаса (1857—1932), в которой Паламас выделяет «невиданную наивность» и «антиромантическую лаконичность»; он считает, что этот сборник «словно отдавал приветствие новой заре». И, наконец, третья книга — «Идилии» Георгиоса Дросиниса — «как будто подтверждала» наметившиеся перемены⁹.

1880 год, год публикации «Стихов» Камбаса и первого поэтического сборника Дросиниса «Паутина», принято считать рубежом, точкой нового отсчета, революционным сдвигом. Это значительные, весомые формулы относятся к выходу книг, казалось бы, совсем непрятязательных, затрагивающих скромные темы повседневности, которая вдруг открылась поэтам своими светлыми, лучезарными сторонами. Как скажет потом сам Дросинис, это «была веселая песня жизни, реакция на романтическое уныние»¹⁰. Просветленно и легко и Камбас, и Дросинис воспевали радости, которые дарит красота природы и человека, ощущение молодости, любовь, мимолетное увлечение. Они поднимали пока еще не слишком глубокий, но вполне реальный, осозаемый пласт жизненного материала. И, что очень важно, это новая для греческой поэзии авторская позиция сопровождалась безраздельной ориентацией на живой народный язык, на естественную разговорную интонацию поэтической фразы.

Для Камбаса его первый сборник так и останется единственным. В том же 1880 г. поэт уедет в Александрию и займется исключительно адвокатской практикой. Зато Дросинис уже в следующем году выпустит новый сборник «Сталактиды». Через шестьдесят лет, в книге воспоминаний «Развеянные листья моей

жизни» (1940) он признает, что на первых порах был очень увлечен заботами о форме стиха и точности поэтического рисунка, но «прежде всего тем, чтобы удержаться от преувеличений, которые погубили романтизм»¹¹. В этом творческом поиске и Дросинис, и другие молодые греческие поэты активно ассилировали достижения французского «Парнаса», главным образом версификационные: совершенное владение рифмой и ритмами, разнообразие размеров и строфики, что заметно стимулировало развитие греческого стиха.

Вступив в литературу на волне откровенных антиромантических настроений, демонстративно выразив свое жизнелюбие, свой интерес к реальным жизненным ситуациям, поэтическое поколение 80-х годов вскоре поставит перед собой более сложные задачи, откладывающиеся на веяния времени, — задачи национального самопознания. Это движение явственно передает третий сборник Дросиниса «Идиллии», тот самый, который, по словам Паламаса, как бы закреплял литературный поворот 80-х годов.

Под непосредственным руководством Н. Политиса поэт ищет темы *«своих стихотворений «не в космополитических центрах жизни буржуазного города, а в вольной жизни греческих гор и моря»*¹². Связанное с этим увлечение фольклором сказывается и на метрике, и на образной системе «Идиллий». И все же именно Дросинис, столь охотно признававший *влияние Политиса*, окажется в конечном итоге не слишком податливым его учеником. Стихия фольклорности, которая вскоре буквально захлестнет греческую литературу, не захватит его вследствие. Природная сдержанность, чувство меры избавят его от явных издержек. Практически не эволюционируя, Дросинис проживет в литературе долгую жизнь, как признанный мастер малой формы, изящного, отточенного, мелодичного стиха, поэт, взгляд которого на мир не слишком глубок, но приземлен, реалистичен и покоряет своей прямотой, открытостью и искренностью чувства. Широко известно, как уже в период зрелости, в 1925 г., в ответ на посвящение Паламаса со словами: «Дросинису, как назвать мне иначе? — спутнику...» — Дросинис тонко подметит различие в их творческом пути: Паламас избрал лавровый венец, Дросинис же удовольствовался веткой горного кустарника¹³.

Выделяя на этапе творческого старта новой афинской школы «Идиллии» Дросиниса, Паламас видел и ценил в них то, к чему стремился в этот период сам, — проникновение в народную жизнь. В стихотворении «Георгиосу Дросинису», которое является непосредственным откликом на выход «Идиллий» (написано 9 декабря 1884 г.), он пишет о счастливом умении творца согласовывать «мелодию своих песен с лирой гор», а главное его достоинство находит в том, что родина, «склонившись над его стихами, как над чистыми родниками, видит в них свое отражение»¹⁴. В этих строках — собственная программа Паламаса, воплотившаяся в его первой поэтической книге «Песни моей родины» (1886).

Литературный дебют Паламаса состоялся значительно раньше: еще в конце 70-х годов поэт начал свои регулярные выступления на страницах «Рабагаса» и литературного журнала «Эстиа». И хотя с публикацией первого сборника он заметно отстал от своих друзей — Камбаса и Дросиниса, именно «Песни моей родины» наиболее развернуто, полно выразили то новое, что внесло в греческую литературу поколение 80-х годов. Эта книга как бы аккумулировала его коллективный опыт.

Составляющие сборник циклы «Песни моей родины», «Песни озера», «Песни сердца и жизни», «Военные песни» свидетельствуют о стремлении поэта объять все сферы жизни — интимные мгновения, эпизоды, выхваченные из повседневности, многообразные картины греческой природы и народного быта, отголоски национальной истории и т. д. Практически все темы, с которыми мы встретимся у Паламаса впоследствии, заявлены здесь вполне определенно, в совокупности, как важные составные национального бытия, которые ему предстоит осмыслить, поэтически освоить, воссоздать.

Уже само название сборника выдает широкий диапазон поэтического замысла и явственный патриотический настрой. Четыре года спустя, касаясь вопроса о патриотической теме в поэзии, Паламас назовет патриотическое чувство «самым благородным», но, к сожалению, не раз выставлявшимся как щит крикунами и ловкачами для *прикрытия бездарности и «нищеты духа*, для достижения ими корыстных целей и т. д. Он признает, что короткая история новогреческого государства знает *нёмало случаев злоупотребления патриотической темой*, однако считает, что «тема родины является неистощимым источником вдохновения», особенно для наций в период становления¹⁵. Несомненно, что современную ему Грецию Паламас видел переживающей период становления и потому полагал, что назначение поэзии — содействовать этому становлению, активно участвовать в процессе национального самопознания и дальнейшего движения вперед.

Творческим двигателем, стержнем основополагающих замыслов Паламаса станет идея преемственности греческой истории, непрерывной линии развития греческого народа, носителя и хранителя духовных ценностей нации. Весь многовековой арсенал культурного наследия Греции — античность и Византия, Ренессанс критской поэзии, kleftский фольклор, певцы революции 1821 года Соломос и Кальвос, эпос Валаоритиса — реализовывался в могучем синтезе, который осуществляла по мере своего возмужания поэзия Паламаса. Свободное передвижение в историческом времени — от античности до современности, высокий уровень символической обобщенности, выразившейся в поистине глобальной образности, ярость субъективного, личностного начала, патетический жизнеутверждающий характер — эти черты поэтики Паламаса придадут его произведениям интенсивную романтическую окраску.

Однако романтизм Паламаса обладает принципиально новым

историческим качеством, и это прежде всего связано с новым историческим содержанием, которым наполняется его восприятие идеала — свободы не только национальной и духовной, но и социальной. Устремленность в будущее сопряжена у него с осознанием необходимости социальных перемен в судьбе народа, острым реалистическим видением всего косного, консервативного, что угнетало его. Идеальное становится для Паламаса критерием оценки реального, романтически окрашенный конфликт со старым миром строится на прочной базе социальных явлений, обозначенных с реалистической точностью. Такова восходящая эволюция творчества Паламаса, которая достигает своих вершин в первом десятилетии XX в. Эта линия не была единственной, но она бесспорно доминировала, определяла общий облик греческой поэзии конца XIX—начала XX в.

* * *

Не менее радикальные перемены происходят в этот период и в греческой прозе. В 1879 г., в преддверии поворотного 1880-го, в журнале «Эстиа», где уже печатались Паламас, Дросинис и другие молодые поэты, составившие вскоре «новую афинскую школу», была опубликована повесть Д. Викеласа (1835—1908) «Лукис Ларас». Она как бы олицетворяла переход от романтического исторического романа к бытописательной прозе, которая будет культивировать жанр рассказа. Действие повести развертывается на фоне событий революции 1821 года, однако основное внимание автора сосредоточено на судьбе главного героя, старого купца. От его имени и ведется повествование — без какой-либо романтической идеализации и героизации, которой так злоупотребляли авторы исторических греческих романов. Спокойная интонация, интерес к характерам рядовым, негероическим, естественное течение рассказа от первого лица, передающее живость народной речи, заметно выделяли повесть Викеласа из общего литературного потока и воспринимались как новаторство.

Познакомившись с Викеласом, обращается к прозе и поэт Георгиос Визиинос (1849—1896), стихотворения которого, преимущественно баллады, были своеобразным пограничным явлением между старой и новой афинскими школами. Именно Визиинос выступит в роли «родоначальника» греческого бытописательного рассказа. Свои сюжеты он черпает из воспоминаний о детстве и отрочестве, пропавших в деревне Визии (Восточная Фракия). Экскурсы в дорогое его сердцу прошлое проникнуты сладкой ностальгией, насыщены поэтизацией народных преданий и суеверий, любовным воспроизведением народного быта. Тонкий психологический анализ, пристальное внимание к глубинным движениям души своих персонажей придают рассказам Визииноса особое обаяние, поднимают их над общим уровнем бытописания. Авторское повествование Визиинос ведет на еще господствующем в прозе архаичном языке, но диалоги, живая речь ге-

роев воспроизводятся на языке народном. Эта промежуточная позиция в языковом вопросе будет характерной для большинства греческих прозаиков 80-х годов.

Публикация рассказов Визиноса в 1883 г. в журнале «Эстиа» послужит заразительным примером для целой плеяды греческих литераторов. Дополнительным и важным стимулом станет конкурс рассказов «на темы из греческой жизни», объявленный в том же 1883 г. по инициативе Н. Политиса журналом «Эстиа». Цель конкурса, производившегося раз в полгода, была явно нравоучительной: «оказать моральное воздействие на формирование национального характера и воспитание нравов вообще»¹⁶. Однако воспитание национального характера не предполагало, по замыслу организаторов конкурса, критической позиции греческих писателей по отношению к социальной действительности. Таких задач перед ними не ставилось. Как справедливо отмечает М. Витти, конкурс призван был обратить их внимание на неразработанную до тех пор тему греческой деревни под специфическим углом зрения — исследования нравов и обычаяев, фольклора и т. д. Воспитание национального характера опиралось исключительно на силу нравственного положительного примера, и в целом это причащение к источнику народности должно было «укрепить патриотические чувства читателей»¹⁷.

Таким образом, со значительным опозданием, в тот момент, когда в греческой литературе уже создавались определенные предпосылки для реалистического подхода к действительности, передней стояли задачи, которые в других европейских литературах давно уже решили романтики. Увлечение бытописательной прозой оказалось массовым, ему поддались не только прозаики, но и поэты, и на первом конкурсе 1883 г. первой премии был удостоен рассказ «Трава» Г. Дросиниса. Как правило, писатели, съехавшиеся в Афины из разных уголков страны, писали о своих родных краях, и в общей сложности их рассказы составили своего рода мозаику народного, в первую очередь крестьянского быта. Воссоздаваемая ими картина народной жизни была явно идиллической, бытописательная проза являла собой лишь подступы к реалистическому письму, школу воспроизведения народного диалога, вылепки народных характеров. Вполне естественно, что именно в эти годы в Греции активно переводят Тургенева.

Эволюция бытописательного рассказа постепенно подготавливала разрешение языкового вопроса и в греческой прозе (в поэзии он был практически решен с первых же шагов в литературе плеяды Паламаса). Мощным катализатором этого процесса послужила книга Янниса Психариса (1854—1929) «Мое путешествие», изданная в 1888 г. Автор, профессор филологии в Париже, излагал в ней свои впечатления от поездки в Константинополь и в Грецию, но взрывчатая сила книги заключалась не в характере этих впечатлений, а в использовании народного языка — димотики, последовательно, с лингвистической точностью выдержанного на протяжении всего повествования. С выходом «Моего

путешествия» Психарис становится лидером движения за утверждение народного языка не только в литературе, но и в сфере общественной и политической жизни. Он встречает полную поддержку со стороны Паламаса. И если Психарис был преимущественно теоретиком димотикизма, то Паламас — ведущим воплощителем его в литературной практике (не только в поэзии, но также в прозе и критике). Заметными вехами димотикизма стали «Островные рассказы» (1894) и повесть «Сборщица» (1900) поэта А. Эфталиотиса (1849—1935), а также переводы на народный язык Евангелия (1901) и «Илиады» Гомера (1904), выполненные поэтом А. Паллисом (1851—1935) и вызвавшие ожесточенные нападки сторонников архаичного языка — кафаревусы.

Внедрение народного языка в прозу проходило намного медленнее, чем в поэзию, и принималось не всеми. По-разному отнеслись к примеру, поданному Психарисом, два наиболее крупных греческих прозаика конца XIX в. — Александрос Пападиамантис (1851—1911) и Андреас Караквицас (1866—1922). Оба они вышли из школы бытописательной прозы и дали греческой литературе ряд полнокровных реалистических произведений. В вопросе о языке А. Караквицас безраздельно принимает сторону Психариса, и, выпускав в 1892 г. первый том своих «Рассказов», которые писались во второй половине 80-х годов на кафаревусе, он предпосыпает им предисловие, в котором отказывается от кафаревусы. В дальнейшем он будет писать только на димотики, отдав поначалу, как и многие его коллеги, обильную дань чисто фольклорному языковому пласту. В отличие от Караквицаса А. Пападиамантис не вовлекается в движение димотикизма, однако кафаревуса, на которой он пишет, далека от холодной архаики афинской школы; речь от автора у Пападиамантиса — это очень своеобразный индивидуальный сплав, в котором элементы димотики несут теплоту и естественность, а элементы кафаревусы — изысканную точность выражения; в прямой речи героев Пападиамантис использует исключительно димотики.

Творчество Пападиамантиса и Караквицаса дает исследователю богатый материал для наблюдений над тем, как реалистические тенденции в греческой прозе конца XIX в. складывались в тесном взаимодействии с элементами натуралистической поэтики, как порою именно через нее проявлялось избавление от патриархальных иллюзий, обострение социального видения действительности. Символично, что первое развернутое изложение реалистической программы было сделано в Греции в связи с публикацией одного из самых характерных произведений французского натурализма — романа Золя «Нана». Перевод этого романа, выполненный журналистом и поэтом И. Камбуруглу, начал печататься в ноябре 1879 г. в газете «Рабагас», но на шестом номере публикация оборвалась, вызвав бурю откликов, одобрительных и негодующих, и полностью перевод увидел свет в 1880 г., когда роман был издан отдельной книгой. Предисловие к этому роману,

написанное А. Яннопулосом, явилось, по сути дела, «манифестом реализма».

Признавая ряд особенностей исторического пути Греции и определенную специфику ее национальных задач, в частности национально-освободительного характера, отмечая естественность патриотических устремлений деятелей греческой культуры, Яннопулос вместе с тем выступает против духовной изоляции Греции, и в том, как он подчеркивает социальную роль литературы в западноевропейских странах, ее причастность к «делу социальной революции», несомненно звучит косвенный упрек отечественной литературе. Урок, который она может извлечь из опыта развитых западных литератур, заключается в отказе от «идеального мира», в познании социальной жизни, в изображении человеческих характеров в развитии.

Этот опыт, опыт реалистической литературы, базировался во Франции на фундаменте развитых капиталистических отношений — в Греции же капитализм еще только формировался, подъем национальной буржуазии внушал не опасения, а надежды на решение ряда демократических задач, и хотя программа, выдвинутая Яннопулосом, была встречена передовой творческой интеллигенцией с большим воодушевлением, скорых плодов она привести не могла. За публикацией романа Золя последует десятилетие бытописательных рассказов, и лишь в 90-е годы, когда вторжение нового **буржуазного уклада** начнет подрывать созданную ими иллюзию патриархального мира, в греческую прозу придет ощущение многообразных сложностей социальной действительности.

Дебютировав в конце 70-х годов серией исторических и приключенческих романов, Пападиамантис вскоре переключается на жанр рассказа и непрерывно трудится в этой области примерно двадцать пять лет. Зарабатывая на хлеб переводами, он держится в стороне от литературных афинских кругов и явно предпочитает общество бедняков, среди которых живет. Их мир, в первую очередь мир простых людей его родного острова Скиатос, и наполняет рассказы Пападиамантиса безыскусной жизненной правдой. Он воссоздается писателем с нежной любовью и безграничным сочувствием, с теплотой непосредственного соучастия в их судьбах. Повествуя о тяжелых буднях и далеко не всегда веселых праздниках своих героев, Пападиамантис стремится раскрыть и поэтизировать их трудолюбие, бескорыстие, человечность, доброту, а иногда и самопожертвование ради близких людей, их стойкость перед лицом бесконечных невзгод. Стремление поддержать и утешить всех, кому выпала такая же доля, побуждает писателя дать некоторым своим горестным рассказам «благополучные» концовки, как бы вознаграждающие добродетель.

Бабушка Ахтица из рассказа «Сборщица колосков» (1889), рано овдовевшая и потерявшая всех своих детей (двоих сыновей-моряков утонули, третий сын уехал на заработки в Америку и пропал без вести, дочь умерла при вторых родах, оставив двух

ребятишек-сирот) трудится из последних сил, чтобы прокормить себя и внуков, и кое-как сводит концы с концами, но вот выдался неурожайный год, и к рождеству в доме не оказалось ни крошки хлеба; именно в этот момент в деревню приходит письмо из Америки: сын Яннис жив, он оправился после долгой и тяжелой болезни и собирается вскоре вернуться на родину, а пока посыпает родным спасительный для них чек. Равноценно чуду возращение из Америки и героя рассказа «Американец» (1891): невеста ждала его около двадцати лет, и теперь в ее дом, где так долго царили бедность и скорбь, приходят достаток и счастье. И наконец, совсем как сказочный принц, появляется в рассказе «Печь» (1907) возлюбленный Цулы Никос: он увозит ее, спасая от свадьбы с нелюбимым.

Однако счастливая развязка этих немногих рассказов — не норма, а исключение, редкая улыбка случая, неожиданно преображающего картину, которой и по логике жизни, и по логике повествования надлежало сложиться трагически. И у писателя, и у читателя не возникает никаких иллюзий. В общем контексте творчества Пападиамантиса эти темы решаются сурово, без прикрас, в полном соответствии с горькой жизненной правдой.

Тяжелый труд, нужда, заставляющая бедняков искать удачи на чужбине, отсталые нравы, несущие страдания, а порой и гибель самым обездоленным героям Пападиамантиса — женщинам... Наряду с этими неизменными слагаемыми бытия своих персонажей автор выявляет и те отрицательные черты, которые вносит в полупатриархальный мир греческой провинции вторжение новых буржуазных порядков. Беспрощадно выписывает он зловещий образ ростовщика-кровопийцы («Культура в деревне», 1891; «Гаганос и лошадь», 1900), извлекающего выгоду из каждой беды своих односельчан, не гнушающегося никакими средствами. Мелкими, черствыми людьми, поглощенными лишь своими интересами и удовольствиями, представляет он чиновников — оплот нового порядка. Компания таких чиновников в рассказе с характерным названием «Культура в деревне» коротает ночь в таверне за картами, и никто из них не откликается на беду мастерового Стерьёса, у которого заболел малютка-сын; когда лишь под утро врач, наконец, поддается на уговоры, он застанет ребенка в предсмертной агонии. И уже совсем памфлетно, с откровенным сарказмом изображает Пападиамантис политикачество и продажную систему выборов — откровенную торговлю голосами, злоупотребление властью, полное равнодушие к нуждам народа, беспринципность и корысть, слабо прикрываемые дешевой демагогией («Раскол в деревне», 1892). Четыре года спустя в рассказе «Без венца» писатель коснется этой же темы, но осветит ее в другом ракурсе, через трагедию еще одной женской судьбы. Учительница Христина словно создана для счастья — она образована, добра и участлива, мастерица на все руки, но когда-то, обещая выхлопотать для нее назначение в школу (что немыслимо без политических связей), ее обесчестил трактирщик Панагис,

и она по сей день живет в его доме «без венца», без любимого дела, без доброго имени, без надежды.

Неприятие Пападиамантисом новых буржуазных порядков продиктовано прежде всего тревогой за нравственные ценности народа, за сохранность национальных традиций. Писатель инстинктивно тягается к прошлому, к милой его сердцу патриархальной старине («Мечты у волн», 1900), но и на нее он смотрит все более трезво, осознавая не столько нравственный, сколько социальный характер изображаемых им конфликтов. Героиня его рассказа «Заговоренная арка» (1904) Арети любит вспоминать народную балладу о трех сестрах, принесенных в жертву строителями, находя в ней что-то общее со своей судьбой. Ее, тогда совсем маленькую девочку, тоже хотели принести в жертву: мачеха, изводившая падчерицу руганью и побоями, уговорила мужа утопить свою dochь от первого брака — дескать, из-за нее в их семье рождались только девочки. Отец согласился, но не сумел сдержать слова: Арети разгадала его намерение, и у него не хватило духа довести задуманное до конца. Однако не только суеверия едва не погубили Арети. Ее мачехой более всего руководила алчность, желание воспользоваться для своих дочерей земельным наделом, который Арети получила в наследство от матери. Движимая жаждой стяжательства, она позднее вновь попробует избавиться от падчерицы, заставит мужа очернить Арети, чтобы расстроить ее свадьбу и лишить приданого. Эти злые замыслы еще раз рухнут, Арети выйдет замуж, но счастливой развязки, вознаграждающей героиню за перенесенные испытания, Пападиамантис нам не подарит. Муж Арети промотает их состояние, и бедная женщина «с терпением мученицы» будет работать по чужим домам, чтобы прокормить пятерых детей. Таким образом, хотя злое намерение мачехи принести Арети в жертву своему благополучию и не осуществилось, всем строем, всем укладом жизни Арети обречена быть жертвой.

Сюжеты в рассказах Пападиамантиса, как правило, незамысловаты, а порой и вовсе почти отсутствуют. Плавное течение повествования подчиняется ходу размышления, часто мечтательного, овеянного мягкой грустью, и может быть воспринято как стихийная импровизация, непроизвольный поток лирических картин; в этом есть своя притягательная сила, обаяние неподдельной искренности, непосредственного контакта с читателем. И в то же время прозе Пападиамантиса свойственна особая, глубоко выстраданная достоверность, умение разглядеть и выявить не только внешние приметы народного быта, но и существенные черты национального бытия, черты национального характера, приметы конкретного исторического момента. Видимой непроизвольности описаний сопутствует развивающееся мастерство типизации; недаром поэт Константинос Кавафис, тяготеющий к реалистическому письму, отметит тройное достоинство в повествовательном искусстве Пападиамантиса: знание, «что нужно сказать, о чем нужно умолчать и на чем нужно остановить внимание»¹⁸.

Как бы обобщая свой художественный опыт в разработке женской темы, которая, по-видимому, привлекала писателя характерным средоточием волнующих его проблем, Пападиамантис обращается к более крупной форме и в 1903 г. публикует повесть «Убийца». Параллельно с прямым развитием сюжета, через воспоминания героини о своей жизни, «бесполезной, пустой и тяжелой», он обстоятельно воссоздает ее предысторию, условия, формировавшие характер и психику Хадулы, теперь уже старой женщины, которая «никогда ничего другого не делала, кроме как служила другим. Ребенком она служила родителям. Когда вышла замуж, стала рабой мужа — а в силу своего характера и слабоволья мужа — была ему и опекуном; когда родила детей, стала их рабой; когда у детей родились дети, пошла в услужение к внукам»¹⁹. Двое сыновей Хадулы уехали в Америку и давно уже не подавали о себе никаких вестей, третий сын сидел в тюрьме, старшую дочь, ценой больших трудов и лишений удалось выдать замуж, но вторая дочь засиделась в девках, а между тем уже подрастала третья. Ни сил, ни средств, чтобы устроить их судьбу, у Хадулы уже не было. Теперь, не смыкая глаз возле колыбели задыхающейся от кашля новорожденной внучки, Хадула предается горьким размышлениям о том, что вряд ли имеет смысл бороться за ее жизнь — ради чего? Так исподволь, издалека, всем ходом жизни своей героини автор мотивирует складывающееся у нее убеждение в том, что горе и муки написаны женщинам на роду, что появление на свет девочки сулит и ей, и ее близким лишь беды, и потому смерть малютки была бы для всех избавлением.

От этих мыслей, давно и упорно преследующих Хадулу, ее рассудок слабеет, и в минуту умопомрачения она решается задушить внучку. Первое преступление повлечет за собой серию других. Сцены убийств, которые совершает движимая своей маниакальной идеей Хадула, воссоздаются писателем с натуралистической тщательностью и затянутостью, да и само чрезмерное нагнетание таких сцен несомненно является натуралистической крайностью. Эти элементы натуралистического письма мобилизуются Пападиамантисом как наиболее сильные средства социального критицизма, безжалостного обличения вопиющей несправедливости всего уклада греческой жизни. Не наследственность, не физиологический инстинкт, а бесчеловечные общественные условия толкают Хадулу на преступления и приводят ее к гибели. Детальная социальная мотивировка, которой практически подчинено развитие сюжета, продиктована реалистическим стремлением автора изучить и раскрыть механизм воздействия среды на характер и поведение героини, выявить их обусловленность всем климатом общественной жизни. Можно предположить, что в этом углубленном социальном и психологическом анализе сказалось и некоторое влияние Достоевского, с творчеством которого Пападиамантис был хорошо знаком.

Во многом параллельную Пападиамантису эволюцию претерпевает и проза А. Каркавицаса. Врач по профессии, служивший в армии — и во флоте, и в сухопутных войсках, — он приходит в непосредственное соприкосновение с людьми из народа и посвящает свое творчество им. Ранние его рассказы естественно вливаются в русло бытописательной греческой прозы. Они написаны от первого лица, от имени того или иного героя, чаще всего моряка, с которым автор как бы отожествляет себя, растворяясь в его судьбе, в его речи, воссоздаваемой с удивительной естественностью и убедительностью.

С воодушевлением рецензируя в 1892 г. первый сборник рассказов Каркавицаса, Паламас приветствует в его творчестве сплав pragmatизма (реализма) и идеализма. Прагматизм Каркавицаса он видит в том, что писатель берет материал для своих рассказов из «неисчерпаемого рудника живой природы, нравов, обычаяев, легенд, суеверий, характеров греческого народа», идеализм же, расцениваемый со знаком плюс, он находит в том, что Каркавицас «обращается к поэтическому прошлому, украшает настоящее, вдохновляется героическим, любит великое и не чурается фантастического. И хотя он дает нам обстоятельную и точную картину действительности, он в то же время раскрепощает нас от ее тяжести и позволяет перевести дыхание, забыться, перенося нас в необычные миры»²⁰.

Приведенная характеристика дает выцуклое представление как о достоинствах, так и о некоторых слабостях не только бытописательной греческой прозы, но и всей греческой литературы этого периода, выдает определенную историческую ограниченность ее горизонта. В последнее десятилетие XIX в. этот горизонт значительно расширяется. На примере творчества Пападиамантиса мы уже могли убедиться в том, как в 90-е годы ориентация на национальное самопознание постепенно освобождается от сопутствовавшей ей ранее идеализации, обретает все более явственные черты социального критицизма. В этом же направлении идет и художественный поиск А. Каркавицаса.

Его «Корабельные рассказы», составившие второй сборник (1899), написаны по-прежнему от первого лица и с возросшим утонченным мастерством воссоздают пластику народной речи, колоритные народные характеры, живущие в сознании и быте народа суеверия и предания, однако этот несколько экзотический фон не самодовлеет, морская романтика не заслоняет конкретных жизненных ситуаций и конфликтов, часто драматических, а порой и трагических. С реалистической точностью, без прикрас рисует Каркавицас крайне тяжелые условия, в которых, постоянно рискуя головой, живут его герои — матросы, рыбаки, ловцы губок. Это сильные, мужественные люди, беззаветные труженики моря, против которых ополчается не только природная стихия — злые штормы, грозные акулы, но и жестокие нравы среды, поистине волчьи законы, порожденные несправедливостью, борьбой за выживание, за кусок хлеба для себя и своих близких. Эта борьба

настолько изнуряет Манольёса (еще мальчиком он стал кормильцем и должен был заработать на приданое трем своим сестрам), что когда сестры наконец выходят замуж, у него нет уже сил бороться ради себя самого, и он гибнет во время первой же налетевшей бури («Труженик»). Звериные законы конкуренции сталкивают в погоне за редкой добычей двух братьев: не узнав друг друга, они вступают в схватку, и один убивает другого («Ловцы губок»). Эти же страшные законы, подобно злым духам, сеют вражду между лучшими друзьями («Духи»). Таким образом, в сплаве реального и «идеального» реальное приобретает все больший удельный вес, все явственнее доминирует над «идеальным».

Если в сфере морской тематики проза Каркавицаса все же сохраняет некоторую эмоциональную приподнятость, лиризм, элементы фольклорной поэтики, то в сфере деревенской темы она проявляет суровую трезвость художественного видения, тенденцию к развернутому социальному анализу, требующему более крупной повествовательной формы. Уже в первой повести «Лигери» (1890) Каркавицас запечатлевает правдивую картину жизни современной фессалийской деревни, весьма далекую от патриархальной идиллии. Жестокие, хищные нравы, господствующие в общине, холодный расчет отца одерживаются верх над любовью, которая связывает Лигери и Георгоса. Подчинившись родительской воле, Лигери выйдет замуж за ненавистного ей человека и, покорившись судьбе, вскоре утратит то живое, светлое начало, которое так озаряло ее облик. Это угасание духовности трактуется писателем как результат воздействия неумолимой социальной действительности.

Обострившееся внимание Каркавицаса к социальной характеристике персонажей, сугубо критическое изображение распадающегося мира крестьянской общины с особой силой проявятся в его второй повести «Ниций» (1896). Осознание писателем уже назревшей в литературе потребности в реалистически глубоком и точном отражении подлинного состояния греческой деревни побуждает его занять резко обличительную позицию. Именно этой ориентацией на критику страстную, насыщенную, непримиримую продиктована документально-натуралистическая манера повести, причем натуралистические тенденции, пропущенные очень явственно, функционируют в ней как предельно акцентированные реалистические черты.

Уже сама экспозиция повести — зарисовка фессалийской деревни Нихтереми с ее низкими домиками, где «в гармонии сосуществуют скотина и люди»²¹, с богатой усадьбой бея в центре и убогой церквушкой на окраине — сразу же вводит читателя в атмосферу отнюдь не ушедшего в прошлое феодального уклада. Этой внешней картине отсталости и не изжитой еще зависимости от турецкого феодала в полной мере соответствует развернутое описание жителей деревни: действие повести начинается в воскресенье, крестьяне свободны от работы и, собравшись после церковной службы, читают и обсуждают письмо адвоката, наня-

того ими, чтобы вести тяжбу с беем. Обстоятельно, неторопливо писатель выстраивает целую портретную галерею — людей изможденных тяжелым трудом, невежественных, тупых, подозрительных, то необузданых, то рабски покорных. Столы же заземлены и женские образы, в них автор подчеркивает такую же темноту, забитость и грубость правов, преобладание инстинктов над чувствами.

Стремясь максимально объективизировать изображение, Каркавицас насыщает повествование конкретными реалиями крестьянского быта, натуралистически жесткими, откровенными деталями, из которых постепенно складывается коллективный образ крестьянской массы. Столы целенаправленное внимание писателя к воспроизведению среды, целостного человеческого коллектива, предстающего как характерная составная часть социальной структуры общества, было новаторским для греческой прозы; примечательно, что осознание и осуществление этой реалистической по своей сути задачи приходит под непосредственным влиянием натурализма и при активном использовании натуралистических средств.

Изображая в натуралистической традиции удручающий примитивизм всего уклада жизни греческой деревни, духовную убогость крестьян, их подверженность низменным инстинктам, Каркавицас далек; однако, от трактовки этих явлений в духе биологической детерминированности, и даже социальную их обусловленность он видит не изолированно, в узких локальных пределах самих явлений, а в широком контексте состояния греческого общества в целом.

Фессалия, где происходит действие повести, вошла в состав греческого государства лишь в 1886 г., несколько десятилетий спустя после победы национально-освободительной революции 1821 года. Власть турецких феодалов здесь еще крепка, подлинного избавления от их ига пока так и не произошло, однако печать перемен, привнесенных новым государственным порядком, уже опущается весьма явственно. На смену скорому суду, который чинили турецкие власти, пришла продажная бюрократическая судебная машина буржуазного образца, не оставляющая крестьянам никаких надежд на справедливое разрешение их дела. Серьезный удар нанесен единству еще недавно патриархальной крестьянской общины. Отчаявшись добиться справедливости для всех, каждый начинает заботиться о лучшей доле для себя, и это стремление корыстно используется местными деятелями политических партий, вербующими избирателей. Коррупцией заражен весь государственный аппарат. На примере таможенного чиновника Валахаса автор изобличает взяточничество государственных служащих, их полную подчиненность политическим заправилам, их готовность на любое служебное преступление во имя собственного блага и в угоду власть имущим.

Зловещим символом общества, где господствуют паразитизм,

ложь и насилие, выступает в повести нищий Тзирикостас. Человек сильный и умный, он расходует свою энергию и способности, совершая искусство вымогательства, обмана, изощренной эксплуатации крестьянского невежества. Не останавливается он и перед прямым злодейством — продает зелье, которое губит крестьянку Кристалло, натравливает крестьян на Валахаса, убеждая их, что это упырь, и Валахас умирает в подожженном ими доме. Целая глава повести — «Секреты нищенства» — рассказывает читателям о том, что фигура Тзирикостаса — явление отнюдь не единичное. Доходное занятие нищенством в отдельных деревнях передается из поколения в поколение как семейная традиция. Ради предпринимательского успеха, ради наживы родители не только учат своих детей притворяться калеками, но и сами нередко калечат их при рождении, чтобы извлекать легкую прибыль из их увечья. И еще одна очень важная деталь — именно таких готовых на все людей, как Тзирикостас, охотно используют местные партийные функционеры, когда для достижения их целей необходимы вероломство и прямое насилие. Эпизод, раскрывающий террористическую роль Тзирикостаса в день муниципальных выборов, весьма показателен для характеристики политического климата страны. Социальная критика Каркавицаса в повести «Нищий» явно выходит за рамки крестьянской темы, поднимается до широких обобщений подлинно реалистического искусства.

То обстоятельство, что внимание греческой прозы конца XIX в. было приковано преимущественно к крестьянской теме, объяснялось, с одной стороны, стремлением приникнуть к народным истокам, которые, конечно же, следовало искать в деревне, а с другой стороны, — еще мало устоявшимися формами городской жизни. Открывателем городской темы явился Григориос Ксеноопулос (1867—1951). Он тоже начинает с бытописательных рассказов, но уже в них воссоздает назревающий конфликт старого и нового укладов. Действительность родного Закинфа, одного из Ионических островов, переходивших от венецианцев к французам, а от них к англичанам и значительно продвинувшихся в экономическом развитии по сравнению с материковой Грецией, давала писателю материал для развернутых социальных наблюдений. Вооруженный этим опытом, он впервые введет в греческую литературу мир третьего сословия. Его рассказы, романы, пьесы из жизни Закинфа и Афин представляют читателю практически все слои греческого общества. Чутко улавливая черты нового, хорошо ориентируясь в достижениях современной западноевропейской литературы, ассимилируя ее опыт (в том числе и натурализма) с тонким чувством меры, хорошим вкусом и трезвым знанием общественных потребностей, Ксеноопулос вскоре приобретет широкую известность и станет первым в Греции литератором-профессионалом. Критические статьи, с которыми он регулярно выступает в прессе, служат подтверждением его рано определившейся реалистической программы.

В 1891 г., откликаясь на критику, которой подверглись его ранние, еще незрелые романы «Человек мира» (1888) и «Николаос Сигалос» (1890), Ксенопулос формулирует задачи реалистической типизации, которые уже старается ставить перед собой: бытописательная проза призвана отражать не только «происшедшее», но и «происходящее» (выделено Ксенопулосом. — С. И.); недостаточно, чтобы персонажи были естественными, необходимы «типические характеры»; нужно не только «чрезвычайное», но и «обычное»²². Этим требованиям ответит «Маргарита Стефа» (1893) — первый социально-бытовой роман греческой литературы. Приветствуя его появление (1894), А. Эфталиотис отметит, что писатель «фотографирует» жизнь, целенаправленно раскрывая «правду во всех ее аспектах»²³. Эту новую для греческой прозы тенденцию правдивого изображения подлинной греческой действительности Эфталиотис связывает с именами Ксенопулоса и Каркавицаса. Примечательно, что два года спустя, в 1896 г., как бы оправдывая ожидания и прогнозы Эфталиотиса, Каркавицас выпустит в свет свою повесть «Ниций», а Ксенопулос в 1895 г. поставит свою первую пьесу — реалистическую комедию «Опекун», в которой выводит новый для греческой литературы тип — представителя формирующейся буржуазии, предпримчивого, циничного, жестокого дельца, прикрывающегося благопристойной маской радетеля за благо ближних и потому получившего прозвище «опекун».

90-е годы XIX в. были отмечены для Греции рядом потрясений. Банкротство страны в 1893 г. (государственный долг достиг 704,4 млн. драхм, и правительство Трикуписа было вынуждено объявить о своей финансовой несостоятельности), первые рабочие выступления в 1895 г., взлет национального энтузиазма, вызванный проведением в 1896 г. в Афинах Олимпийских игр, жесточайшее поражение в греко-турецкой войне 1897 года — результат авантюристической политики националистического греческого правительства. Последний удар был воспринят греками как национальный позор и значительно поколебал их доверие к Великой Идее. Отрезвление от националистического угара располагало к усилению социальной критики, к укреплению позиций реализма. Вместе с тем в это время в Греции наблюдается повышенный интерес к новейшим тенденциям современной европейской литературы. Проводником этих тенденций стал афинский литературный журнал «Техни» (1898), познакомивший греческих читателей со Стриндбергом, Гауптманом, Метерлинком, Малларме и др.

Целая плеяда поэтов (К. Хадзопулос, И. Грипарис, Л. Порфирас, М. Малакасис, Л. Мавилис, З. Папандониу) обращается к поэтике символизма. Разочарования, связанные с поражением 1897 года, побуждают их углубиться во внутреннюю жизнь личности, которую они изображают в минорной тональности, в зыбких осенних тонах. Их меланхолическое настроение подкупают своей искренностью, музыкальное звучание их стиха порой достигает высокого совершенства. Иное преломление получают

новые европейские веяния в творчестве Паламаса. Его поэзия — это гигантская лаборатория, в которой новейший опыт европейской литературы, воспринятый органично, творчески, будет мобилизован на создание национального синтеза, которому посвятил себя Паламас. В конце 90-х годов он приступает к работе над своей монументальной поэмой «Двенадцать песен Цыгана».

В эти же годы в Александрии, в отдалении от литературной жизни Греции и в значительно отличных от нее исторических условиях (установление в Египте английского колониального режима как бы влечет за собой вторжение в страну империалистической эпохи) настойчиво ищет свой путь в литературе Константинос Кавафис (1863—1933). Отдав дань романтизму, восприняв уроки европейской поэзии символизма, он стремится к иносказательной обобщенности в воссоздании современной общественной жизни. С усилением в его творчестве социальной темы наблюдается движение к реалистической объективизации и типизации изображения: от картин, воссоздающих серию жизненных обстоятельств, к постановке ключевых жизненных проблем. 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 устройства. Открытость условной поэтической структуры создает высокий уровень обобщения, предоставляет возможности глубоких смысловых проекций. Эти свойства обеспечат разоблачительным символом Кавафиса устойчивую долговечность, восприятие их новыми и новыми поколениями греков как афористической квинтэссенции их собственного приговора строю социальной неправедливости. Однако к пониманию и признанию Кавафиса Греция придет значительно позже.

В силу специфических греческих условий становление реализма в греческой литературе проходило с большим — даже по сравнению с соседними странами балканского региона — запозданием, и его формирование протекало при одновременном воздействии натуралистической и модернистской эстетики. Поэтому на первой стадии своего развития он практически не дал знакомых нам по другим европейским литературам «чистых» форм критического реализма. Кристаллизация реалистического метода — уже в обновленных, обогащенных новыми художественными открытиями формах, которые выдвинул реализм XX в., — происходит в греческой литературе в 20-е годы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Vitti M. 'Η ιδεολογική λειτουργία τῆς ἑλληνικῆς ἡθογραφίας. 'Αθήνα, 1974.
- ² Ροΐδης Ε. 'Απαντά, τόμος Α', 'Αθήνα, 1978, σ. 146.
- ³ Vitti M. 'Ιστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. 'Αθήνα, 1978, σ. 235
- ⁴ Παναγιωτόπουλος Μ. Νεοελληνική ποίησις ἀνθολογία. 'Αθήνα, 1969, σ. 252.

- ⁵ Βαλαωρίτης Α. Φωτεινός. 'Αθήνα, 1976, σ. 35.
- ⁶ 'Ο., π., σ. 41.
- ⁷ Πλωρίτης Μ. Παλιοί—νεοί ραμπαγάδες. Πολιτική και σάτιρα. — «Βῆμα», 21. VIII. 1966.
- ⁸ Δροσίνης Γ. Σχόρπια φύλλα τῆς ζωῆς μου, 'Αθήνα, 1940.
- ⁹ 'Η έλληνική ποίηση. 'Ανθολογία — γραμματολογία. 'Εποχή τῶν έθνων προσανατολισμῶν. 'Αθήνα, 1977, σ. 203.
- ¹⁰ Vitti M. 'Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σ. 251.
- ¹¹ Δροσίνης Γ. Σχόρπια φύλλα τῆς ζωῆς μου, σ. 158.
- ¹² 'Ο., σ. 158.
- ¹³ Πολίτης Δ. 'Ιστορία τῆς νεοελληνικής λογοτεχνίας. 'Αθήνα, 1979, σ. 191.
- ¹⁴ 'Η έλληνική ποίηση, σ. 229.
- ¹⁵ Vitti M. 'Ιστορία τῆς νεοελληνικής λογοτεχνίας, σ. 253—254.
- ¹⁶ 'Ο. π., σ. 259.
- ¹⁷ 'Ο. π., σ. 259.
- ¹⁸ Καβάφης Κ. Πεζά. 'Αθήνα, 1963, σ. 105—106.
- ¹⁹ Παπαδιαμάντης Α. 'Επιλογή. ΠΔΕ, 1963, σ. 32.
- ²⁰ Vitti M. 'Η ιδεολογική λειτουργία τῆς έλληνικής ήθογραφίας, σ. 78.
- ²¹ Καρκαβίτσας Α. 'Ο ζητιανός. ΠΔΕ, 1968, σ. 5.
- ²² «Νέα Εστία», Γρηγόριος Εενόπουλος. Χριστούγεννα 1951, σ. 47.
- ²³ 'Ο. π., σ. 48.

29

Реалистические тенденции в творчестве Костиса Паламаса

M. N. Томашевская

Конец XIX—начало XX в. в греческой литературе — это период накопления реалистических тенденций. Важная роль в этом процессе принадлежит творчеству крупнейшего поэта своего времени Костиса Паламаса (1859—1943), чье влияние испытalo не одно поколение греческих поэтов. Паламас вступил на литературную арену Греции в период национального и общественного подъема. Его творчество представляет собой плодотворное развитие и продолжение лучших традиций греческого романтизма, становление которого связано с именем певца греческой национально-освободительной революции Дионисиоса Соломоса (1798—1857). Одновременно творчество Паламаса обнаруживает ряд черт, которые оказали значительное влияние на формирование реализма в греческой литературе. Наметившиеся у Паламаса тенденции дали богатые плоды в греческой поэзии XX в.

Конец XIX в., время поэтического дебюта Паламаса, совпало с периодом интенсивного развития греческой промышленности и связанного с ним роста национальной буржуазии, стремившейся в своей борьбе против феодальной знати объединить все оппозиционные силы общества под лозунгом национального возрождения, — периодом борьбы за демократическое обновление Греции. Частью этой борьбы стало движение за полноправие греческого народного языка — димотики (официальным языком

греческой печати была кафаревуса — архаизированный язык, искусственно приближенный к древнегреческому и понятный лишь образованным людям). Паламасу суждено было стать одной из центральных фигур димотикизма, и борьба за создание литературы на народном языке будет играть важнейшую роль во всем творчестве поэта.

Выйдя на литературную арену в этот переломный для истории, культуры, литературы Греции период, Паламас сумел сооздать поэзию, в которой традиции и достижения греческой культуры сплавлены в некоем новом качестве. Почти пятидесятилетний творческий путь Паламаса (его первый сборник «Песни моей родины» вышел в 1886 г., последний, «Ночи Фемия», — в 1935) — это целая эпоха в истории новогреческой литературы.

Исследование творческого метода Паламаса представляет в связи с вышеизложенным несомненный интерес, но связано с немалыми сложностями. Творческий метод Паламаса синтетичен, что вообще характерно для многих поэтов (не только греческих) конца XIX—первой половины XX в., и поэтому, говоря о нем, приходится стремиться не столько к какому-то однозначному определению, а к выявлению сосуществовавших в его поэзии тенденций.

На поэзии Паламаса сказалась специфика развития греческой литературы нового времени. Это развитие было сильно заторможено османским владычеством, которое, в свою очередь, вызвало такое явление (характерное и для других балканских народов), как образование культурных очагов за пределами этнической территории греческого народа. Такими культурными очагами были Вена, Бухарест, ряд итальянских городов, где развивалась литература на греческом языке. Лишь после того, как в результате национально-освободительной революции 1821 года Афины стали культурным центром Греции, это явление начало преодолеваться.

Условиями разобщенности и османского гнета было вызвано особое, обостренно-бережное отношение к античным и византийским традициям. Это великое духовное наследие служило объединяющим началом для греков, разбросанных по всей Европе. Славные традиции и прежнее величие питали их национальную гордость и национальное самосознание. Обращение греческих поэтов к античности носит иной характер, нежели у представителей какой-либо другой литературы (скажем, у французских классицистов). Так, часто говорится о тяготении поэтов афинской романтической школы к неоклассицизму. Нам видится тут не неоклассицизм, а проявление интереса к «народным истокам» и «народному духу». Если западноевропейские романтики интересу классицистов к античности противопоставили интерес к своему национальному прошлому, то для грека античность — это и есть национальное прошлое, свидетельства которого окружают его к тому же почти на каждом шагу.

Как мы уже говорили, первый сборник Паламаса, «Песни моей родины», выходит в 1886 г. Вместе с поэтами Дросинисом и Камбасом он оказывается во главе нового поэтического направления, получившего название «новой афинской школы». Время появления Паламаса на литературной арене Греции — это время ломки старых романтических традиций и обновления греческой поэзии. В Греции, как и в ряде других стран Восточной Европы, романтизм развивался на протяжении всего XIX в. В нем выделяются две школы — ионическая и первая афинская. Основоположником первой был Дионисиос Соломос, живший и работавший на Ионических островах. Первую афинскую школу составили поэты, съехавшиеся в Афины после революции 1821 года. Поэзии ионической школы присуща идеалистическая окраска, сочетающаяся с широким использованием форм греческой фольклорной поэзии. Первая афинская школа складывалась первоначально под влиянием западноевропейского (французского — в первую очередь) романтизма. Однако с течением времени поэзия представителей этой школы претерпевает существенные изменения. Изменения эти связаны с углубленным интересом поэтов первой афинской школы к античности, интересом, об источнике которого было сказано выше, но принявшим мало-помалу гипертрофированные формы. К 80-м годам XIX в. поэты афинской школы начинают воспринимать античность как абсолютную и застывшую эстетическую норму, отказавшуюся от всякой связи с живой жизнью. Неудивительно поэтому, что в глазах нового поколения поэзия первой афинской школы стала олицетворением консерватизма и косности.

Именно поэтому Паламас и его соратники декларируют не-приятие романтизма, однако относительно этих антиромантических лозунгов не следует заблуждаться. Они выдвигались именно в противовес романтизму старой афинской школы. В предисловии к «Песням моей родины» Паламас писал: «Часто употребляя термин „романтизм“, я подразумеваю его греческую разновидность, не имея в виду романтизм вообще, который, вместе с классицизмом, представляет собой одно из двух универсальных, вечных и нерушимых начал поэзии, как сущности ее, так и формы»¹. Из контекста при этом следует, что «греческой разновидностью» именуется романтизм первой афинской школы.

Но это не значит, что романтизм в целом был чужд Паламасу. Поэтика Паламаса была поэтикой романтической (особенно отчетливо это видно в его главном произведении — поэме «Двенадцать песен Цыгана»), о неоднократно же отмечавшемся влиянии на его поэзию западноевропейских модернистских школ (а воздействие французского «Парнаса» и символизма видят в творчестве Паламаса многие исследователи — Димарас, Линос Политис, американский филолог Маскалерис) следует, по нашему мнению, говорить с осторожностью. Это влияние можно видеть в первую очередь в версификационных поисках Паламаса. Влияние «Парнаса» можно усмотреть и в любовании красотой окру-

жающего мира, человека, которое молодые поэты 80-х годов противопоставили меланхолии и пессимизму афинских романтистов. Что же касается постоянного использования Паламасом мифа, античного символа, то здесь случай, по-видимому, сходный с «неоклассицизмом» афинских романтиков, т. е., на наш взгляд, это обращение к античности свидетельствует не о влияниях, а напротив, — о национальных особенностях его поэзии.

Романтизм Паламаса — это романтизм качественно иной, чем греческий романтизм XIX в. В нем намечаются черты, которые дадут греческой поэзии импульс на пути к реализму. Черты эти явственны у Паламаса уже в первый период его творчества, начиная со сборника «Песни моей родины» до книги «Непоколебимая жизнь» (1904), включившей в себя произведения, созданные за предыдущее десятилетие, и до поэмы «Двенадцать песен Цыгана» (1907). В этот период, т. е. на рубеже XIX—XX вв. были выпущены еще сборники «Ямбы и анапесты» (1897) и две небольшие поэмы — «Гимн Афине» (1889) и «Могила» (1898), созданная после смерти сына поэта Алькиса.

Говоря о чертах различия Паламаса и старых греческих романтиков в первую очередь следует сказать о Паламасе-димотиксте. Как уже отмечалось, первый же сборник поэта выдвинул его в ряды лидеров димотикизма, и с тех пор позиция Паламаса в языковом вопросе оставалась неизменной. Здесь не следует забывать, что в эпоху поэтического дебюта Паламаса самый факт публикации стихов на димотики воспринимался как революционное выступление. Стихотворение, программное для Паламаса-димотикста, мы обнаруживаем в книге «Непоколебимая жизнь» (цикл «Сто голосов»):

Богиня Слова ты, о материальный
родной язык, души язык достойный!
Глубокое презренье исчертило
чело твое и стан согнуло стройный.

Но распрымись! Из будущего мира
победы весть я для тебя похитил,
как ту звезду, что светит через время.
О, греческий язык! О, смерти победитель!

Перевод Новеллы Матвеевой

Естественно, что обращение к народному языку само по себе не может служить характеристикой творческого метода того или иного автора. Однако тут необходимо отметить важную особенность греческой литературы, заключающуюся в том, что в Греции языковый вопрос решался на очень поздней стадии (по существу он неполностью разрешен и в наши дни) и завоевал такое большое место в духовной жизни нации, что отношение к нему до известной степени является показателем как идейных, так и художественных позиций писателя.

В греческой литературе ни реализм, ни народность невозможны без народного языка. Являясь одной из граней народно-

сти, димотицизм в какой-то мере указывает на реалистические устремления писателя. Следствие демократических идеалов и убеждений — позиция Паламаса в языковом вопросе непосредственно и тесно связана с его общим взглядом на роль и задачи поэзии. Для него характерно стремление сделать поэзию соучастницей важных событий эпохи, заставить ее откликаться на актуальные вопросы времени, одновременно «научив» народный язык выражать самые высокие идеи и понятия, сокровенные мысли и чувства поэта. Глубокий патриотизм Паламаса, его пристальное внимание к насущным проблемам нации, его народолюбивые позиции укрепляют его в стремлении создавать подлинно народную поэзию, поэзию, близкую народу и понятую им. И если это стремление было присуще и многим предшественникам Паламаса, то важнейшая предпосылка народности — народный язык — в полной мере осуществилась именно в его творчестве. Показательно в этом смысле стихотворение «Не вами я, идилии...», также вошедшее в «Непоколебимую жизнь» — книгу, обобщившую основные стремления и искания раннего Паламаса и потому очень важную для его творчества.

Не вами я, идилии, пленен и одурманен!
В деревне я не ради вас, а для тебя, крестьянин.
Большое дерево в душе твоей сокрыло корни
И принесло твоим устам цветок — живое слово.

Перевод Новеллы Матвеевой

Со стремлением Паламаса приблизить поэзию к современной жизни связана и другая черта его собственной поэзии: ее большая по сравнению с предыдущей греческой поэзией социальность (в этом отношении предшественниками Паламаса являются Кальвос и отчасти Валаоритис, в целом же социальное начало почти отсутствует в греческой поэзии XIX в.), хотя, как это часто бывает в лирической поэзии, осмысление действительности в социальном ключе принимает у Паламаса достаточно опосредованную форму. Конкретную социальную критику мы увидим уже у зрелого Паламаса в «Сатирических этюдах» (1912). В этой связи интересны наблюдения самого Паламаса. Так, говоря о собственной поэзии, он отмечает, что человек объединяет в себе три начала: индивидуальное — то, что отличает его от других, социальное — то, что связывает его с обществом, и универсальное, делающее его частицей человечества. В его поэзии, пишет Паламас, проявились все эти начала, и он выделяет в ней три «рода» лиризма: лирическое «я», выражение индивидуального начала, лирическое «мы», выражение начала социального, и лирическое «всеобщее»².

Лиризм второго рода преобладает в раннем творчестве поэта. С наибольшей прямотой и ясностью социальная мысль поэта выражена в следующем стихотворении:

И я, такой как есть, с таким непрочным сердцем,
в груди больной дрожащим подобно птице пленной, —

среди сильнейших и могущественных мира
всех ближе к свету я и к истине священной.
И потому кипит в душе моей глубоко, —
хотя тоску в себе и слабость я песу, —
ко всем сильнейшим и могущественным мира
презрение. И мое оно к лицу.

Перевод Новеллы Матвеевой

Говоря о тех чертах, которыми поэзия Паламаса разнится от романтической поэзии XIX в., необходимо отметить, что для Паламаса характерно совершенно иное, чем у романтиков, понимание идеала. Для романтизма и других нереалистических направлений идеал — это некая эстетическая норма, так или иначе противоположная реальности. Отличие Паламаса от романтиков в этом отношении особенно наглядно проявилось в использовании и осмысливании образов прошлого. Не менее охотно, чем поэты первой афинской школы, обращаясь к образам античности, Паламас далекой идеализированной Греции афинских романтиков противопоставляет сегодняшнюю, живую, реальную Грецию с ее насущными проблемами. Воспев в поэме «Гимн Афине» чудо античной цивилизации (эта небольшая — около 550 строк — поэма вышла в 1889 г. и в 1892 г. получила премию на Филадельфийском поэтическом конкурсе), он воспевает затем нынешнюю Грецию и различает «звук трубы, что приветствует и возвещает новый мир в дали нерожденных времен».

Заметна преемственность между этой поэмой и стихотворениями, вошедшими в сборник «Глаза моей души». Таково, например, стихотворение «Странница», где поэт обращается с мольбой к богине Афродите, олицетворяющей в данном случае вечную красоту, помочь ему покинуть чужие края и вернуться в родную Грецию. Афродите мы видим и в стихотворении «Рождение лилии». В этой стихотворной реминисценции античного мифа о Психее богиня символизирует мертвое прошлое, побежденное могуществом живой жизни, которое олицетворяет смертная девушка, превзошедшая богиню красотой. В небольшой поэме «Гробницы Керамика», включенной в этот же сборник, герои античности учат нас тому, что есть непреходящие ценности человеческой жизни. И хотя олицетворяются эти вечные нравственные ценности именно в образах античных, давно умерших героев, заключается поэма возвышенным, радостным гимном реальной, живой, данной жизни.

В предисловии к сборнику «Глаза моей души» Паламас сформулировал свою концепцию синтеза прошлого и настоящего. Подлинная красота нового искусства, утверждает он, рождается от союза двух начал — минувшего и настоящего. Если поэт обращается к прошлому, он ищет в нем художественные образы и формы, символы для выражения собственных мыслей и чувств, мыслей и чувств современного человека, которые, даже против воли поэта, внушены ему окружающим. В подобном союзе настоящее очищается, прошлое же преобразуется, как требует того

природа художественного творчества, которое в противном случае уподобляется работе фотографа или археолога³.

Из этой концепции главное отличие Паламаса от романтиков видно особенно четко. Если идеал последних, как уже говорилось, всегда противопоставлен действительности, то Паламас приближается к реалистическому пониманию идеала. Реалистическое искусство видит свой идеал в самой действительности, в очищении ее от случайностей, идеальное становится критерием оценки реального. В этой связи вспоминаются слова Белинского об идеале в реалистическом искусстве, когда под идеалом понимается «факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения...»⁴. С этим «фактом, озаренным светом общего значения», перекликается постулируемый Паламасом синтез прошлого, иными словами, противоположного реальности, и настоящего, т. е. действительного, реального, когда «настоящее очищается, прошлое же преобразуется».

В 1897 г. Паламас выпускает новый стихотворный сборник — «Ямбы и анапесты». Стихи, включенные в него, отличает ритмическая строгость, эпиграмматичность выражения, классическая простота формы. Сборник состоит из сорока одинаковых по величине (двадцать строк, делящиеся, в свою очередь, на три строфы) стихотворений, каждое из которых имеет свой номер. В этих стихах мы снова увидим характерное для Паламаса переосмысление образов прошлого. Так, в двух известных стихотворениях (№ 17 и 18) образ Дигениса Акрита⁵ становится символом всего греческого народа, его неиссякаемых жизненных сил:

Я душа Саламинов,
мне и Тартар — лишь отдых.
Я всегда — возвращенье,
возрожденье народов!

Перевод Новеллы Матвеевой

Интересно отметить, что через пятьдесят лет подобное осмысление этого образа даст в трагедии «Смерть Дигениса» (1947) выдающийся греческий поэт Ангелос Сикельянос.

Как уже говорилось, серьезным этапом для Паламаса явилась книга «Непоколебимая жизнь» (1904), завершающая первый период его творчества. В этой книге девять разделов, из них два: «Великие Видения» и «Пальма» — представляют собой крупные произведения («Великие Видения» содержат поэму «Аскреец» и «Цепи»), а остальные («Отчизны», «Возвращение», «Отрывки из Песни Солнца», «Стихи со знакомым эхом», «Сто голосов», «Из славословий и из гнева», «Еще несколько песен») состоят из небольших стихотворений. Обращает на себя внимание цикл «Возвращение». Стихи, вошедшие в этот и в два следующих цикла («Отрывки из Песни Солнца» и «Стихи со знакомым эхом»), окрашены настроениями безнадежности и отчаяния, столь

несвойственными более раннему Паламасу. Эти мотивы связаны с настроениями всего греческого общества после поражения Греции в греко-турецкой войне 1897 года и крушения так называемой «Великой Идеи», — т. е. мечты о восстановлении Греции в территориальных пределах Византийской империи.

Разочарование в результатах национально-освободительной революции 1821 года, разочарование в действительности, охватившее греческое общество в 60-е годы XIX в., стало причиной того, что «Великая Идея», культивируемая официальными кругами Греции, охватила все слои греческого общества и стала играть важную роль в духовной жизни нации в конце XIX в. У прогрессивных греков, таких, как Паламас, «Великая Идея» питалась горячим патриотическим чувством. Источником внутреннего конфликта поэта становится социальный пессимизм. (Это линий раз доказывает, как чутко откликается поэт на общественные, национальные нужды и проблемы.)

Однако подобные настроения не уводят поэта к мечтам о недостижимом. И не случайно героем поэмы «Аскреец» Паламас делает не воспевшего богов и легендарных героев Гомера, а «певца труда» и живой человеческой жизни Гесиода (этот древнегреческий поэт происходил из города Аскра, отсюда — название поэмы). В «Аскреце» утверждается гармонический союз поэта с окружающим его миром. Совершив путешествие по пяти счастливым мифологическим векам, герой поэмы все же возвращается на землю, встречает своего преемника, современного поэта, и передает ему свою лиру. Американский филолог Т. Маскалерис справедливо отмечает, что в «Аскреце» намечен переход от состояния идеологического и психологического краха, обнаруживающегося в «Возвращении», «Отрывках из Песни Солнца» и «Стихах со знакомым эхом», к оптимистическому видению будущего, характерному для зрелого Паламаса⁶.

В поэме Паламаса «Двенадцать песен Цыгана» нашли свое выражение все основные идеи и концепции, сложившиеся у молодого Паламаса и получившие развитие в последующих его произведениях. По широте охвата жизни, по художественному совершенству и идейной значимости поэма эта стала, быть может, вершиной творчества Паламаса. В нем в аллегорической форме Паламас изображает путь человечества от мечты к действительности. В «Двенадцати песнях» тесно сплетены лирическое, эпическое и даже драматическое начала. Читателя поражает необычайное разнообразие картин, эпизодов, красок, переходы от размышления к действию, от неторопливой величавости повествования к стремительной динамичности. Резкие противопоставления, возвышенный, патетический тон, ярко выраженное субъективное начало, отсутствие временных, исторических рамок, придают поэме отчетливый романтический характер. Однако, в отличие от произведений старой афинской школы с их пессимизмом, обреченностю, меланхолией, поэме Паламаса присущ оптимистический пафос. Именно утверждая красоту живой, сегодняш-

ней, человеческой жизни, Цыган ниспровергает старые ценности и мертвые кумиры.

В «Двенадцати песнях» Паламас развивает идею, которая будет играть важнейшую роль в его творчестве — идею преемственности истории. В седьмой песне поэмы «Праздник в Кавказе» поэт противопоставляет цыган, собравшихся на весенний праздник недалеко от Константинополя, застывшему и окаменелому миру умирающей Византийской империи. Племя цыган, странствующее, переменчивое, вечное как жизнь, олицетворяет в поэме постоянно меняющуюся и возрождающуюся человеческую культуру, творчески усваивающую старые и создающую новые ценности. Ниспровергатель старых ценностей Цыган в конце концов приходит к их «возрождению», но возрождению в новом качестве. Эти старые ценности, мудрые традиции и вечные нравственные идеи должны обрести новую жизнь в обществе свободных граждан. Только народ может быть подлинным носителем и хранителем нравственных, духовных и культурных ценностей.

Если в поэме «Аскреец» Паламас утверждал союз поэта, личности с окружающим миром, то в «Двенадцати песнях» этот идеал получает более конкретное содержание. Здесь утверждается союз личности и общества. Только в слиянии с обществом полностью реализуется творческий потенциал личности. Идеал Паламаса получает в «Двенадцати песнях» явственно ощущимое социальное наполнение, хотя мыслится этот идеал пока еще достаточно отвлеченно. Это новое содержание идеала и позволяет говорить о новом, по сравнению с романтизмом XIX в., качестве романтизма Паламаса.

Новые черты поэзии Паламаса не позволяют назвать его поэзию реалистической. Однако эти черты — стремление Паламаса проникнуть в народную жизнь, поиски путей создания поэзии подлинно народной, наконец, новое содержание идеала — выражают основные тенденции, появившиеся в греческой литературе в конце XIX—начале XX в. Тенденции, накопление которых позволит греческой литературе XX в. пойти по пути создания реалистических произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Παλαμᾶς Κ. ‘Απαντή, τόμος Α’, σ. 17.

² ‘Ο. π., τόμος Ι’, σ. 493.

³ ‘Ο. π., τόμος Α’, σ. 212—213.

⁴ Белинский В. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1979, т. V, с. 203.

⁵ Диogenis Akrit — герой средневекового византийского эпоса и множества народных песен, один из популярнейших героев греческого народа. Эпос о Диогенисе перешел и в русскую литературу («Девгениево деяние»).

⁶ Maskaleris Th. Kostis Palamas. N.-Y., 1972 p. 39.

Указатель имен

- Ади Э. 8, 255, 257, 261—266, 270, 274—276, 278
Александри В. 232, 238, 240
Алексеев М. П. 50
Андреевич И. 157
Арань Л. 258, 261
Арань Я. 258, 261
Арбес Я. 89, 94
Аристотель 133
Арцыбашев М. П. 42
Асаки Г. 232
Ашкерц А. 129, 140
- Баар Й. Ш. 89
Байрон Д. Н. Г. 43, 44, 47, 50
Бакалбаш А. 250
Балабанов М. 202
Балашиби Б. 275
Балуцкий М. 23
Бальзак О. 30, 42, 158, 227, 228, 234
Бан М. 156, 160
Барицуи Г. 235
Барта Л. 277
Баррес М. 264
Безруч П. 86, 91—94
Белинский В. Г. 56, 87, 100, 127, 136, 138, 149, 151, 154, 156—158, 200—203, 216, 229—232, 238, 243, 310
Бельмонт Л. 47
Беранже П. Ж. 228, 230
Берент В. 59
Бернштейн И. А. 99
Бёрге Л. 77
Ежозовский С. 61
Блейвейс Я. 130
Близиньский Ю. 17, 23
Блок А. А. 255, 264, 273, 274
Блысков И. 204—206, 212, 225
Богданович М. 163
Богович М. 148, 152
Богомолец Ф. 11—13
Бодлер Ш. 265, 273, 288
Бомаршо П. О. 11
Бонди С. М. 217
Бончев Н. 200, 203, 222
Бордуляк Т. 109
Боршник М. 128
Ботев Х. 199, 200, 203, 224
Бощков Ж. 183, 191
Брадистилова М. 216, 222
Бржезина О. 88
Бродзиньский К. 20
- Броди Ш. 262, 270
Буало Н. 45
Бубак А. 84
Бузани Я. 235
Булгарин Ф. В. 234
Бульвер-Литтон Э. Д. 42
Бурже П. Ш. Ж. 42, 54, 265
- Вавра Э. 76, 78
Вазов И. 202, 206, 209, 221, 225
Вайда Я. 257, 258, 260, 273
Валаоритис А. 285, 286, 288, 290, 308
Василиадис С. 282
Величков К. 212
Венгерский Т. К. 11
Верлен П. 265
Верхарн Э. 273, 274
Веселинович Я. 180
Видакович М. 170, 177, 184
Визинос Г. 291, 292
Викелас Д. 291
Винаржицкий К. А. 77
Витти М. 281, 283, 292
Влахос А. 287
Влчек В. 87
Войников Д. 199, 202, 212—215, 218, 223, 224
Вольский В. 32
Вольтер 77
Бончина И. 151
Воронич Я. П. 20
Воронов М. А. 100
Вотруба Ф. 102, 103, 111, 122
Враз С. 152
Врхлицкий Я. 78, 91—94
Вукотинович Л. 143, 144, 148
Вулетич В. 168, 173
Вученов Д. 167
Выка К. 16
- Гавличек-Боровский К. 68—71, 73, 101, 153, 211
Гарриплидис В. 287
Гай Л. 148
Галаш А. 122
Галек В. 76, 78—81, 83, 84, 153
Ганка В. 78, 153
Гардони Г. 261, 262, 271
Гаунтман Г. 263, 302
Гашек Я. 69, 81
Гегель Г. В. Ф. 77
Гейдук А. 78, 84

- Гейне Г. 77, 78, 239, 263
 Гельнер Ф. 92, 94
 Георгиев Э. 74
 Гербарт И. Ф. 76, 147
 Гербен Я. 88
 Гердер И. Г. 77
 Герман И. 75
 Геров Н. 200
 Герцен А. И. 44, 48, 109, 138
 Герпич Г. 157
 Гете И. В. 44, 49, 144, 205, 239
 Гинабург Л. Я. 183
 Гиля Э. (псевд. — П. Дюран) 234
 Глинич М. 163, 167, 169, 172—185,
 187, 192, 193
 Гоген П. 265
 Гоголь Н. В. 18, 78, 81, 83, 138, 139,
 144, 145, 149, 154, 156, 157, 159,
 172—174, 177—180, 182, 209, 231,
 232, 268, 270
 Гожда Э. 261, 267, 268, 270
 Голечек И. 75, 89
 Голдсмит О. 49, 132
 Гомер 134, 293
 Гончаров И. А. 87, 138, 173
 Грлович М. 151, 152
 Горский А. М. 8, 42, 43, 45, 48, 51,
 55, 59, 99, 264, 266, 273, 274
 Гостицкий О. 74, 75, 86, 87
 Гощинский С. 21, 22
 Грегорич С. 129
 Гретр Э. 153
 Гретр Ю. 153
 Грибоедов А. С. 16, 144
 Грипарис И. 302
 Гус Ян 200
 Гюго В. 78, 145, 208
 Данилевский Г. П. 137
 Двойченко-Маркова Е. М. 234
 Деметер Д. 142, 143, 148
 Деретич И. 167
 Джальски К. Ш. 154
 Джорджевич В. 157
 Дицро Д. 133
 Диккенс Ч. 157, 228, 270
 Димарас К. 306
 Димитрович Ш. 142, 145
 Динеков П. 204
 Диосеги А. 268
 Днепров В. Д. 273
 Добролюбов Н. А. 48, 98, 100, 101,
 136, 154, 157
 Доманович Р. 163, 174, 182, 196
 Домбровский И. 47
 Домье О. 228
 Донич А. (псевд. — А. Дио) 234
 Достоевский Ф. М. 47, 55, 87, 88,
 138, 208, 268, 297
 Дрда Я. 69
 Дросинис Г. 287—292, 306
 Друмев В. 199—223, 225
 Дурдик Й. 76
 Дыгасинский А. 63
 Дюма А. (сын) 142
 Еж Т. Т. 37, 38
 Енко С. 128, 133
 Еран Л. 130
 Ержабек Д. 81
 Жевуский Г. 26
 Жеромский С. 47, 59, 63
 Живкович Д. 167
 Жинзифов Р. 200
 Жмиховская М. 32
 Жорес Ж. 222
 Жуковский В. А. 131
 Заблоцкий Ф. 11—13, 15, 18
 Запотопский А. 91
 Захар И. 150
 Захарьевский Я. 32, 33, 38
 Запотопский А. 91
 Змай-Йованович Й. 156, 159, 168, 176,
 189
 Золя Э. 8, 87, 110, 293, 294
 Заула Н. 91
 Ивашкевич Я. 59
 Игнитович Я. 156, 157, 169—171, 175
 Ижиковский К. 59
 Ирасек А. 75, 81, 82, 86, 89—91
 Иванович Д. 167, 186, 188
 Иванович М. 157
 Иович В. 167
 Иожеф А. 279
 Иокай М. 257, 258, 260, 269, 270
 Кавафис К. 296, 303
 Казимиш III. 243, 244
 Каллигас П. 283, 284
 Кальвос А. 282, 284, 290, 308
 Кальдерон П. 144
 Камбас Н. 288, 290, 306
 Камбуроглу И. 293
 Каравелов Л. 156, 157, 171, 172, 199,
 200, 203—206, 223—225
 Караджала И. Л. 246—248, 250—253
 Караджич В. 156, 160, 170—172, 174,
 177, 178
 Карамзин И. М. 200, 239
 Каркавица А. 293, 298—302
 Карпинский Ф. 20
 Карр А. 238
 Карточан Н. 234
 Катранов Н. 200
 Каффка М. 261, 270, 272, 273
 Качковский З. 32
 Кашка Я. 82
 Кашшак Л. 277

- Квис 84
 Кемень Ж. 258
 Керсник Я. 129, 139, 140
 Киреевский И. В. 131
 Кирилл (слав. проп.) 200
 Кмецл М. 128
 Князин Ф. Д. 20
 Кобринская Н. 120
 Кобылянская О. 98, 101, 103, 104,
 109, 110, 112, 117
 Ковалив С. 110
 Ковачич А. 150, 151, 154
 Когэлличану М. 232—234, 238, 240—
 245
 Коженёвский Ю. 23, 32, 33, 35—38
 Козарац Й. 154
 Козьмян К. 20
 Кок П. Ш. 145
 Коллар Й. 153
 Коморицкая М. 47
 Комъят А. 260, 261, 277
 Конев И. 168
 Конопницкая М. 63, 102
 Констан Б. А. 42
 Константинов А. 174
 Конверник М. 200
 Короленко В. Г. 98, 273
 Косарек А. 84
 Косеский И. В. 134
 Коцюбинский М. 103, 104, 109, 110,
 112, 119
 Коич П. 113
 Красинский З. 21, 24, 142
 Красицкий И. 14, 15, 20, 22, 35
 Крашевский Ю. И. 26—33, 37—39
 Крейчи Ф. В. 88
 Кристен А. 145
 Круди Д. 277
 Крушельницкий А. 119
 Ксеноопулос Г. 301, 302
 Кузя А. 249
 Кукулевич-Сакчински И. 142, 146
 Кукучин М. 113
 Куприн А. И. 8, 59
 Курочкин В. С. 230
 Куюнджич-Абердар М. 156
 Лазаревич Л. К. 163, 167—169, 172,
 173, 183—196
 Лайхтер Й. 88
 Ламартин А. М. Л. 161
 Ласкаратос А. 284, 285
 Левитов А. И. 100, 103, 107, 108, 113
 Левстик Ф. 128—136, 139, 140, 142,
 147, 156, 163, 164
 Леков Д. 210, 222
 Леметр Ж. 264
 Лепип В. И. 78, 256
 Пермонтов М. Ю. 23, 25, 42, 44, 47,
 78, 232, 257
 Лесков Н. С. 99
 Лессинг Г. Э. 133, 136, 144
 Линда Й. 78
 Ломоносов М. В. 200
 Лопе де Вега 144
 Лоркович Б. 150, 151
 Луначарский А. В. 8
 Мавилис Л. 302
 Магнушевский Ю. 74, 75
 Мадач И. 257, 258, 263
 Мажуранич И. 142, 148, 152
 Майер Р. 83, 84
 Маковей О. 109, 119, 121
 Малакасис М. 302
 Малетич Д. 157
 Малларме С. 302
 Малый Я. 77
 Мальчевский А. 23
 Манес Й. 84
 Манн Ю. В. 237
 Маржак Ю. 94
 Марк Твен 269, 270
 Марков Д. Ф. 198
 Маркович С. 132, 154—164, 171—175,
 177—179, 181, 183, 184, 189
 Маркович Ф. 147
 Маркорас Г. 282
 Маркс К. 97, 212, 228, 250
 Мартович Л. 101, 104, 109, 110, 118,
 120, 121
 Маслеша В. 163
 Матош А. Г. 113
 Маха К. Г. 68, 78, 79, 153
 Махар Й. С. 86, 88, 91—94
 Мацек А. 91
 Мацун И. 130
 Маяковский В. В. 274
 Мериме П. 145
 Метерлинк М. 302
 Мефодий (слав. проп.) 200
 Миковец Б. 153
 Микст К. 258—261, 267—270
 Миладинов К. 200
 Миларов С. 212
 Милисавац Ж. 167
 Миличевич М. 180
 Милутинович С. 170
 Митрович М. 163
 Михайлов М. Л. 230
 Михайловский Н. 202
 Михайловский Н. К. 45
 Михайловский Ст. 202
 Мицкевич А. 20, 21, 23, 25, 26, 78,
 142
 Мольер Ж. Б. 11
 Морару Т. 234
 Мориц Ж. 257, 261—263, 267, 268,
 270, 271, 273, 277, 278
 Мостовская А. 20
 Мошна И. 82
 Мрзлик А. 89, 91

- Мрштик В. 74, 86, 87, 89, 91
 Мюссе А. 42, 43
Надаши-Еге Л. 104
Надь Л. 277
Налковский В. 61
Негруцци К. 238, 240
Негулич И. 236
Неделькович Т. 157
Неедлы З. 67, 74, 87
Некрасов Н. А. 78, 145, 231, 232
Немцевич Ю. У. 14, 15
Немцова Б. 68, 69, 71—73, 80, 81
Ненадович М. 170, 184
Неруда Я. 69, 74—79, 81, 86, 91—94,
 144, 149, 153
Нефф В. 89, 91
Нечуй-Левицкий И. С. 104
Николич В. 153
Никольский С. В. 168
Ницше Ф. 8, 56
Ничев Б. 168, 169, 174
Новак В. 154
Новакова Т. 80, 86, 89, 94
Нушич Е. 174, 196

Обрадович Д. 170, 184
Огарев Н. П. 44
Ожешко Э. 17, 22, 39, 47, 57, 58, 63,
 102
Ожье Э. 145
Ольбрахт И. 69
Оркан В. 47
Островский А. Н. 78, 138, 144, 173
Оцвирк А. 128

Павлов Т. 276
Паисий Хилендарский 212, 213
Паккар Ж. Е. 236
Паламас К. 285, 286, 288—293, 298,
 303—312
Паллис А. 293
Пальмин Л. И. 59
Пападиамандопулос И. (псевд.—
 Жан Мореас) 288
Пападиамантис А. 293—298
Папандониу З. 302
Папаргиопулос Д. 282, 288
Парасхос А. 286
Пасарич Й. 154
Пасеня Я. Х. 15
Патери Б. 128
Пачу Л. 163
Пелимон А. 242, 244, 245
Пенев Б. 206, 215, 216
Перковец И. 146, 150, 153
Петефи Ш. 78, 257, 273, 275
Пецка Б. 91
Писарев Д. И. 100, 101, 156, 157, 162

Плеханов Г. В. 68
Полачек К. 81
Полилас И. 282
Политис Л. 306
Политис И. 287—289, 292
Помяловский Н. Г. 98—100, 108, 182
Попович В. 203
Попович Й. 163
Попович М. 160
Попович С. 170
Порфирас Л. 302
Прейсова Г. 94
Прерадович П. 148, 152
Прешнер Ф. 130, 131
Прус Б. 17, 37, 47, 54, 62, 63, 110
Психарис Я. 292, 293
Пуйманова М. 91
Пуркине К. 82
Пушкин А. С. 23, 25, 44, 47, 50, 56,
 94, 131, 154, 158, 173, 200, 214,
 216—218, 220, 222, 228, 229
Пшибытовский С. 42, 54, 55

Радович К. 239
Райс К. 80, 89
Раковский Г. 199, 200, 213
Ралет Д. 238
Рангавис А. 282, 288
Расин Ж. 144
Рафаэль Ж. 234
Рачки Ф. 142
Ревидкий Д. 260, 261
Реймонт В. С. 63, 102
Рембо А. 265
Решетников Ф. М. 98, 100, 104, 108,
 182
Ржига Б. 89
Роидис Э. 283, 287
Родзевич М. 47
Руссо А. 232, 238, 240—242, 245, 265
Рябова Е. И. 168

Сабина К. 68, 72—74, 76, 78, 79
Саввидис Г. 286
Салтыков-Щедрин М. Е. 83, 101, 121,
 122, 230
Санд Ж. 145
Сарду В. 144, 145, 287
Светлая К. 80, 82, 83
Свобода Ф. К. 75
Сенкевич Г. 18, 42—66
Сенковский О. 234
Сикельянос А. 310
Скерлич И. 163, 167, 169, 186
Складковский К. 153
Склепартова-Мала О. 82
Скотт В. 228
Скриб О. Э. 144, 145
Скуфос Н. 235

- Славейков П. Р. 199, 200, 203, 220, 223—225
 Сладек Й. В. 78, 86, 91—93
 Слепцов В. А. 98, 100, 103, 107
 Словаккий Ю. 21—26, 142
 Слодняк А. 128
 Сломышек А. 130
 Случевский К. К. 261
 Сметана Б. 144
 Смирдин А. Ф. 229
 Снидецкий Я. 20
 Сова А. 88, 91—93
 Соловьева А. П. 168
 Соломос Д. 282, 284, 290, 304, 306
 Софроний Врачанский 203
 Сремац С. 174, 174, 182, 191, 196
 Стамболов С. 200
 Станкович Б. 188, 191, 196
 Станчев Т. Х. 212
 Сташек А. 75, 81, 89, 94
 Стендалль 158, 227, 239
 Стерия-Почович И. 152, 170
 Стерн Л. 49
 Стефанник В. 98, 101—104, 106, 109—112, 117, 118
 Страшимиров А. 225
 Стриндберг Ю. А. 302
 Сритар И. 129, 137, 139
 Строупенцик Л. 91
 Струг А. 47, 63
 Суцос П. 282
 Сучков Б. Л. 210
 Сырокомля В. 32
 Сю Э. 243
- Т**авчар И. 129
 Тайловский-Грегор 97, 98, 101, 104, 106, 110—125
 Таиш И. 277
 Темеркень И. 261, 262
 Тесленко А. 119
 Тибальдос И. 282
 Тимрава 104
 Тодорович П. 163
 Толнаи Л. 258
 Толстой Л. Н. 56, 57, 61—63, 87, 88, 138, 173, 189, 191, 255, 266—270
 Томан Й. 86, 89, 92, 94
 Торбар И. 142
 Тот А. 277
 Трдина Я. 128, 132, 133, 140
 Трембецкий С. 11, 15
 Триандафилюс К. 287
 Тринский И. 148
 Тристеняк Д. 130
 Тургенев И. С. 44, 47, 49, 78, 101, 104, 137—139, 145, 152, 154, 156, 172, 182, 183, 185, 189, 232, 261, 266, 268, 292
 Тыл И. К. 68—73, 80, 81, 91
- Уайлд О. 54, 55
 Ускокович М. 189
 Успенский Г. И. 83, 98—100, 108—110, 113, 115, 116, 118
 Успенский Н. В. 98—100, 103, 107, 108, 113
 Утешенович О. 157
 Уэллек Р. 279
- Ф**илимон Н. 242, 244—248
 Филиппон Ш. 228, 229
 Флакер А. 168
 Фофапов К. М. 261
 Франко И. 98—105, 107—112, 116, 119, 120—125
 Франс А. 265, 270
 Фредро А. 16—19, 25, 30, 33, 36
 Фрейдепрайх И. 142
 Фрид Н. 89
 Фрич Й. В. 68, 79
- Хадзопулос К. 302
 Хаждеу Б. П. 249
 Халупка С. 102
 Хиттуси А. 94
 Хмелецкий П. 19, 57, 58
 Хоецкий Э. 33, 37, 38
- Ц**анкар И. 113
 Целестин Ф. 129, 133, 136—140, 163
 Циглер Я. 132
 Циммерман 147
- Чапек К. 69, 81
 Чапек-Ход К. М. 87, 89
 Челаковский Ф. Л. 78, 153
 Черемшина М. 109, 110, 112
 Чермак Я. 82
 Чернышевский Н. Г. 98—101, 108, 109, 136, 138, 145, 154, 156, 157, 159, 162, 172, 183
 Чех С. 69, 78, 83, 86, 91—93
 Чехов А. П. 46, 56, 61, 98, 168, 261, 266, 267
 Чигитулов Д. 200, 213
 Чипико И. 113
 Чичерин А. В. 84, 85
 Чоконаи М. 275
 Чолаков В. 202
- Ш**айноха К. 15
 Шальда К. 88, 93
 Шагчанин М. 156, 184, 189
 Шатобриан Ф. Р. 42, 47, 58
 Шаузэр Г. Г. 88
 Шекспир У. 44, 49, 144, 212, 214, 219
 Шеноа А. 139—148, 150—154, 156, 158, 163, 164

- Шиллер И. К. Ф. 144
Шимачек М. А. 87, 89
Шлейгар Й. К. 87
Шольц В. 83, 84
Шомбо З. 277
Шрамек Ф. 92, 94
Шрепел М. 154
Штивельман М. 234, 235
Штульц В. 77
Штырмер Л. 32
- Элиаде-Рэдулеску И. 232
Эштельс Ф. 97, 212
Эрбен К. Я. 84, 153
Эртель А. И. 59
- Эрьявец Ф. 133
Эорталиотис А. 302
- Юркевич Я. 146, 150—153
Юрчич И. 128, 133, 135, 140
Юхас Д. 261, 262, 277
- Ягич В. 142, 151, 153
Якимович Т. 228
Якшич Д. 156, 159, 163, 168, 176,
182, 183, 193, 194
Ямбречак Д. 146
Янекич А. 131
Яннопулос А. 294
Ярневичевич Д. 146

Содержание

| | |
|--|-----|
| Введение | 3 |
| [B. B. Butt] | |
| Проблема типизации в процессе становления польского реализма | 9 |
| <i>И. К. Горский</i> | |
| Психологический реализм Сенкевича и тип «лишнего» человека в польской литературе | 42 |
| [B. B. Butt] | |
| Этапы и особенности развития реализма в чешской литературе XIX века | 66 |
| <i>А. П. Соловьева</i> | |
| Развитие реализма в словацкой литературе и словацко-русско-украинские литературные связи | 97 |
| <i>О. М. Белозерова</i> | |
| Концепция реализма в югославянской критике конца 50—70-х годов XIX века | 127 |
| <i>Ю. Д. Беляева</i> | |
| Становление реализма в сербской литературе | 167 |
| <i>Р. Ф. Доронина</i> | |
| Творческий путь В. Друмева и формирование реализма в болгарской литературе | 198 |
| <i>М. Г. Чемоданова</i> | |
| У истоков реализма. Физиологический очерк, место и роль его в румынской литературе | 227 |
| <i>Ю. А. Кожевников</i> | |
| Венгерский реализм на рубеже XIX и XX веков | 254 |
| <i>О. К. Россиянов</i> | |
| Проблемы формирования реализма в греческой литературе XIX века | 281 |
| <i>С. Б. Ильинская</i> | |
| Реалистические тенденции в творчестве Костиса Паламаса | 304 |
| <i>М. Н. Томашевская</i> | |
| Указатель имен | 313 |

РЕАЛИЗМ
в литературах
стран
Центральной
и Юго-Восточной
Европы

*Пути
и специфика
литературного
развития
в XIX веке*

Утверждено к печати
Институтом славяноведения
и балканистики АН СССР

Редактор
Е. Г. Павловская

Художник
Ф. Н. Буданов

Художественный редактор
С. А. Литвак

Технический редактор
Т. А. Прусакова

Корректоры
Н. Г. Васильева, Е. Л. Сысоева

ИБ № 26659

Сдано в набор 08.04.83.
Подписано к печати 03.08.83. А-13137.
Формат 60×90¹/₁₆.

Бумага для глубокой печати.

Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 20. Уч.-изд. л. 23,8. Усл. кр. отт. 20.
Тираж 1350 экз. Тип. зак. 312.
Цена 3 р. 40 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485. Профсоюзная ул., 90
Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

39. 40.

Реализм в литературе XIX века

