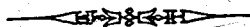


А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ИНСТИТУТА
СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

VIII

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ИНСТИТУТА СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Том VIII



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА — 1954

Институт Славяноведения АН СССР

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
П. Н. ТРЕТЬЯКОВ

СТАТЪИ

С. В. Никольский

ИРЖИ ВОЛЬКЕР

(Очерк творческого пути)

Иржи Волькер (1900—1924) — один из выдающихся чешских поэтов XX века. Вместе со Станиславом Косткой Нейманом, Марией Майеровой, Иваном Ольбрахтом Волькер участвовал в создании революционной чешской литературы, развивавшейся под непосредственным влиянием Великой Октябрьской социалистической революции.

При изучении многих вопросов развития чешской литературы XX века историк литературы встретится с именем Волькера. Наследие Волькера имеет большое значение в народно-демократической Чехословакии, писатели и поэты которой в борьбе за метод социалистического реализма опираются на революционные традиции предшествующих поколений. Лучшие произведения поэта пользуются любовью у читателей народно-демократической Чехословакии.

На русском языке отсутствуют работы о Волькере. Многие вопросы его творчества не стали еще предметом специального исследования и в Чехословакии. Мало изучен творческий путь поэта, непродолжительный, но сложный. Можно наметить два основных периода в творчестве Волькера. Первый охватывает 1914—1920 гг. и характеризуется, с одной стороны, реалистическими элементами в стихах начинающего поэта и, с другой — довольно сильным влиянием поэзии декаданса, в частности символизма, что особенно ощутимо сказалось в 1918—1919 гг. В первом периоде творческой биографии Волькера для нас важны прежде всего те ростки, зародыши прогрессивных взглядов и реалистических тенденций, которые развивались под воздействием национально-освободительного и революционного движения в стране.

Второй период творческого пути поэта ограничен рамками 1920—1924 гг. С 1920 года можно говорить о революционных убеждениях Волькера. С этого времени он становится активным борцом за революционное искусство, участвует в идеологической борьбе на культурном фронте. Статьи Волькера, написанные в эти годы, не только свидетельствуют о понимании вопросов развития революционного искусства самим поэтом, но и являются важным событием в литературной жизни Чехословакии. В эти же годы Волькер создает свои лучшие стихотворения, проникнутые любовью к трудящимся и ненавистью к капитализму.

Творческая эволюция Волькера наглядно иллюстрирует закономерность прихода честных художников к революционным взглядам. Творческий путь Волькера отражает огромное воздействие на чешскую литературу идей Великой Октябрьской социалистической революции. Вместе с тем необходимо раскрыть и противоречия творческого пути поэта, отделив передовое, прогрессивное от явлений, сковывавших, тормозивших развитие художника.

Настоящий очерк представляет собой попытку показать некоторые закономерности творческого пути и главным образом идейной эволюции поэта. Работа не претендует на полное освещение темы, которое затруднено и отсутствием в наших руках архивов и периодики.

В основу очерка лег главным образом анализ самих произведений Волькера и его статей. Использована изданная переписка поэта, относящаяся к 1921—1923 гг.¹ Ценным источником фактического материала являются также воспоминания матери поэта Здены Волькеровой². При разработке темы учтены многочисленные статьи о Волькере, лучшие из которых принадлежат Зденеку Неедлы, Юлиусу Фучику, С. К. Нейману, Ф. Нечасеку. Следует специально отметить книгу Ладислава Штоллы «Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию»³, в которой освещается ряд важных вопросов литературной борьбы в Чехословакии начала 20-х годов и прямо ставится вопрос о месте Волькера в этой борьбе.

I

Иржи Волькер родился 29 марта 1900 г. в моравском городке Простейове, в семье банковского чиновника.

Начало сознательной жизни Волькера совпало с первой мировой войной, глубоко всколыхнувшей общественную жизнь в Чехии и Словакии, резко обострившей и обнажившей социальные противоречия. Нарастал подъем национально-освободительного и революционного движения.

Рассматривая формирование взглядов Волькера, следует вместе с тем иметь в виду всю сложность общественно-исторической обстановки, среды и литературной атмосферы, в которой рос и воспитывался поэт. В 10-е годы в Чехии еще не было подлинно революционной партии. Руководство социал-демократии было почти сплошь оппортунистическим. Господствующим течением в литературе был декаданс. Положение изменилось лишь с развитием общественного движения.

Огромное воздействие на общественно-политическую жизнь в Чехии и Словакии оказала Великая Октябрьская социалистическая революция. Результатом великой победы русского пролетариата был небывалый революционный подъем в Чехии и Словакии, приведший к созданию самостоятельного Чехословацкого государства. Под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции в 1921 г. в Чехословакии возникает коммунистическая партия.

Связь с трудовыми слоями населения и пытливые наблюдение действительности обусловили демократическое восприятие Волькером всех этих событий, обусловили приход его в 1920 году к революционным убеждениям.

¹ Jiří Wolker listy přáteli. — Československý spisovatel, Praha, 1950.

² Zdena Wolkerová. Jiří Wolker ve vzpomínkách své matky. Československý spisovatel, Praha, 1951.

³ Ladislav Štoll. Třicet let bojů za českou socialistickou poezii, Praha, 1950.

Однако взгляды и творчество Волькера до 1920 года противоречивы. Если в целом формирование воззрений поэта было связано в это время с демократическим освободительным движением, то не следует вместе с тем забывать и отрицательного воздействия буржуазной среды, тормозившего идейный рост поэта. В 1918—1919 гг. начинающий поэт не избежал влияния декаданса, в частности символизма. Эту двойственность, противоречивость общественных воздействий, необходимо иметь в виду, рассматривая эволюцию Волькера. В его раннем творчестве можно проследить противоположные тенденции.

* * *

Говоря о формировании общественных воззрений Волькера, прежде всего необходимо отметить воздействие на начинающего поэта атмосферы национально-освободительных настроений, возросших в Чехии и Словакии в связи с мировой войной.

Чешский народ с самого начала войны резко отрицательно относился к ней и мечтал о поражении габсбургской монархии, которое могло привести к освобождению Чехии. В чешских землях начались многочисленные стачки и забастовки. Получили широкое распространение акты саботажа и крестьянские волнения. Призванные в австро-венгерскую армию чехи массами сдавались в плен союзным войскам, в первую очередь русским. Это вызвало ряд репрессий со стороны правительства, стремившегося всеми мерами, вплоть до смертной казни, восстановить порядок в стране и в войсках. Однако ни ограничение личной свободы и свободы печати, ни массовые аресты и казни не могли прекратить борьбы чехов против австро-венгерской монархии¹.

Национально-освободительные настроения были характерны для самых широких слоев чешского и словацкого народов, ненавидевших австрийское владычество. Только крупная буржуазия, конкурировавшая с австрийской буржуазией, но в то же время прочно связанная с ней, заинтересованная в австрийских рынках сбыта и наживавшаяся на войне, стремилась к автономии Чехии и Словакии в составе Австро-Венгрии.

Вопрос о патриотических, национально-освободительных настроениях Волькера в 1914—1918 гг., о патриотической и антивоенной тематике его ранних произведений не освещался в литературе о нем. Поэтому останавливаемся на нем более подробно.

Размышления о родине и порабоженном чешском народе отразились уже в самых первых литературных опытах Волькера. Так, от 1914 г. сохранился план или, точнее, небольшой набросок драмы «Предатель». Действие пьесы строится на противопоставлении немецкого графа-деспота и чешских патриотов — «благородных разбойников», мстящих за угнетение своего народа, о котором граф не отзывался иначе, как о «песьем народе», «народе бродяг и злодеев».

В наброске несколько раз подчеркивается, что месть чехов была вызвана деспотизмом графа.

Предводитель патриотов носит имя Янош. Волькер пишет о нем: «Характер решительный и прямой. Кремень. Пример для людей. Прини-

¹ См. «История Чехии», под ред. акад. В. И. Пичета, Госполитиздат, 1947, стр. 179—180.

жден к тому (борьбе. — С. Н.) графом. Мстит графу, как только может. Блюдет дисциплину»¹.

Не исключена возможность, что при наметке образа Яноша у молодого автора были определенные ассоциации с популярным в Чехословакии героем словацкого фольклора — Яношиком, в лице которого народ обобщил героические подвиги крестьян, ушедших от произвола властей в горы мстить богатым и помогать бедным, мстить за поруганное национальное и человеческое достоинство. Предания, сказки, песни об Яношике, а также их литературные обработки (в том числе Алоиса Ирасека) были широко известны в Чехии.

Набросок несколько наивен, изобилует неправдоподобными романтическими ситуациями, но он интересен для нас как проявление патриотических чувств юноши, как отражение национально-освободительных настроений, характерных для широких слоев чешской общественности.

К ноябрю 1916 г. относится маленький очерк Волькера о Яне Гусе. В очерке дана характеристика Гуса-патриота. «Страдалец за правду», борец «против лжи, ненависти и тупости», магистр Ян Гус сидит в тюремной камере в Констанце. Целыми днями его раздражает досмотр «ненавистных ксендзов», «допросы и ложь». Ночью он вспоминает родину. «Там, далеко, под этим небом спит его любимая отчизна. Он видит хаты, прижавшиеся друг к другу, синеватые леса, просторы полей. Видит свой столбашенный город, старославную матушку Прагу, спящую, как лев перед боем... И снова видит перед собой толпы, внимающие его речам, гордые и непреклонные головы чехов, серьезно и вдумчиво соглашающихся с ним»². Следует подчеркнуть, что обращение к гуситской эпохе носит традиционный характер в чешской литературе. К этой эпохе героической борьбы чешского народа с иноземными захватчиками, католической римской церковью, европейской феодальной реакцией обращалось большинство чешских писателей XIX века.

Тема борьбы за национальную свободу одна из ведущих тем чешской классической литературы, которой Волькер увлекался с детских лет.

Еще в детстве он выучил наизусть многие стихотворения Св. Чеха, Безруча, Эрбена, прочел «Путешествие пана Броучка в XV век» Св. Чеха. Позже он увлекался патриотическими романами Алоиса Ирасека, Бенеша Тржебизского, Зикмунда Винтера, а также произведениями Яна Неруды. В ранних стихотворениях Волькера встречаются реминисценции из Яна Неруды, Коллара.

Очерк Волькера о Яне Гусе может служить иллюстрацией влияния на Волькера чтения классиков.

Патриотические чувства Волькера отразились также уже в ранних биографических документах. Летом 1916 г. будущий поэт в течение полутора месяцев был в небольшом скаутском лагере близ Немецкого Брода. Сохранился «Лагерный дневник» Волькера, который свидетельствует о патриотических настроениях Волькера и его товарищей. Лагерь был расположен близ развалин древнего чешского замка Липнице. Окрестности замка стали любимым местом прогулок Волькера. «Памятник былой славы», «могу-

¹ Dilo Jiřího Wolkra. III, Vaclav Petr, Praha, 1935, str. 249. Всюду ниже, за исключением специально оговоренных случаев, цитация текстов Волькера производится по трехтомному изданию его произведений: Dilo Jiřího Wolkra, Vaclav Petr, Praha, díl I (в издании 1935 г.), díl II (в переиздании 1941 г.), díl III (в издании 1935 г.).

² III, 75—76.

чий памятник прошлого чехов» (české minulosti) — подобные определения типичны для дневника. «Окрестности были молчаливы, как после похорон, — описывает Волькер свои первые впечатления от замка. — На небе быстро мчались разорванные тучи... этот пейзаж — трагический. Эти озера — сдерживаемые слезы, развалины замка, окруженные лесом — памятник былой славы... — оставили во мне огромное впечатление»¹. Легко заметить, что и «трагизм пейзажа», и «сдерживаемые слезы», и сравнение с похоронами, и упоминание о тучах — элементы одного патристического образа, ключ к которому дан в словах «памятник былой славы». Вероятно, и сравнение липницкого замка с «перстом, печально воздетым к небу», сделанное однажды Волькером в дневнике, заключает мысль об «упреке небу» за трагическую судьбу чешского народа. В подтексте дневника проходит мысль о том, что необходимо готовить себя для борьбы за освобождение родины, Чехии.

В дневнике отразилось и отношение Волькера к войне, к австрийскому гнету. Война глубоко изменила жизнь в Австро-Венгрии. В стране царил голод. Несмотря на ненадежность солдат-славян, ненавидевших австрийскую монархию, правительство широко использовало их в действующей армии. На фронте погибали товарищи детства Волькера², погибали мобилизованные прямо со школьной скамьи гимназисты³. Перспектива военной службы угрожала отцу поэта.

Мысль о войне не могла не волновать юношу. И отношение к ней, как и у огромного большинства чехов, было у него резко отрицательным. Достойна внимания уже дата написания наброска «Предатель». Он создан 2 августа 1914 г., т. е. на второй день войны. Не исключена возможность, что обращение Волькера к теме борьбы против чужеземных угнетателей было связано с надеждами чехов на поражение Австро-Венгрии. Эти надежды, конечно, вспыхнули среди чешского населения буквально с первых часов войны. Можно было бы привести ряд высказываний Волькера, характеризующих его отрицательное отношение к войне. Весьма интересно, например, упоминание в «Лагерном дневнике» о том, что чтение газет (которые, конечно, в первую очередь содержали сведения о военных действиях) сопровождалось в лагере «сочными замечаниями» (št'ávnatými poznámkami)⁴.

О том, с какими настроениями уходили на войну чешские рекруты, Волькер рассказывает позже. В ноябре 1917 г. он однажды вспоминает речь, с которой «три года тому назад» (т. е. в 1914 г.) обратился к товарищам перед отправкой в армию один из рекрутов-восьмиклассников:

«Не помню ясно всю его речь, она была отрывочная, нервная, произнесенная без подготовки, из какой-то внутренней потребности, но помню следующие слова... «Друзья, перед нами ночь, темная, непроницаемая ночь. Ее тучи закрывают все, мы не видим ничего, только ее открытую пасть. Эта пасть ослабилась на нас, и мы должны в нее итти»»⁵.

Развернув далее эту характеристику «трехлетней ночи», Волькер говорит: «Триста лет боролся наш народ, триста лет страдал под тяжелой пятой чужеземца, триста лет опасался за свою жизнь. А когда уже стало что-то выходить, когда он начал рвать путы и отбрасывать рабские оковы.

¹ III, 23.

² I, 83.

³ III, 303.

⁴ III, 38.

⁵ III, 303.

пришли эти три грозные года, которые были соединением всех прежних страданий, которые должны были сломить наш народ до конца»¹.

Эта ретроспективная характеристика трех лет войны говорит сама за себя и не нуждается в комментариях. Она наглядно иллюстрирует и впечатления Волькера военного времени.

Одно из высказываний Волькера, относящееся к 1917 г., содержит и прямое указание на патриотические, национально-освободительные настроения Волькера в 1916 г. Он прямо говорит: «...болело мое сердце, когда еще год тому назад видел я большую часть товарищей дремлющими, впадшими в глубокую апатию и цинизм. Тогда ничего нельзя было сделать, но сегодня, когда приближается восход, сегодня мы можем уже сказать: «Друзья, вперед, день зовет!»»².

Ненависть к чужеземным угнетателям, патриотические, антивоенные настроения Волькера нашли отражение и в его ранних стихотворениях, хотя зачастую они выражены завуалированно, так как за открытые высказывания подобного рода преследовали.

Многие патриотические намеки и высказывания, содержащиеся в ранних стихотворениях Волькера, до сих пор еще не раскрыты или не проанализированы. Так, существенный интерес представляет стихотворение Волькера, озаглавленное изречением Цицерона «Человек рождается не для себя, а для родины». Стихотворение относится к 1916 или 1917 г. В подзаголовке оно названо рассуждением (rojednání).

Текст этого стихотворения таков:

«Homo non sibi natus, sed patriae».
 Pojednání. (Cicero).

Máti má drahá modrým svým okem
ve tvář mi hledí a hovoří ke mně:
«Plamenem války vzplanuly země.
Jsi mojí synem, či mojí sokem?
V rudé se krvi srážejí meče,
jak by v ně tisíc satanů vjelo.
Dokaž mi, že jsi bílé mé tělo,
dokaž, že krev ti rudá z zan teče!»
«Rodičko velká, válečnou vřavou,
vřeskotem polnic, děl písni dravou
proráží hlas, jenž přehluší všecko.
Srdce to moje v sořzvuku s tvójím
bouřlivě bije úderem dvojím.
Rudé je, rudé!.. Tvoje jsem děcko!»³

«Человек рождается не для себя, а для родины».

(Цицерон).

Рассуждение.

Моя дорогая мать синим своим оком
смотрит в лицо мне и говорит:
«Пламенем войны вспыхнули страны.
Ты мой сын или мой противник?
В красной крови скрещаются мечи,

¹ III, 304.

² III, 306.

³ II, 62.

как будто в них дьяволы вселились тысячами.
 Докажи мне, что ты мое белое тело,
 Докажи, что красная кровь течет из твоих ран!
 «Великая мать, сквозь грохот войны,
 рев военных труб, хищную песню орудий
 прорывается голос, который заглушает все.
 То мое сердце созвучно с твоим
 бурно бьется в едином ритме.
 Красное оно, красное!.. Твое я дитя»¹.

Мать в стихотворении — родина, Чехия. Чешский воин, воюющий в рядах австро-венгерской армии за интересы Австро-Венгерской империи, — враг родины. Патриот должен доказать свои сыновьи чувства к родине протестом против Австро-Венгерской империи и войны. Сердце патриота кровоточит болью за родину, исполнено любви к ней. Он ее «красная кровь» и ее «белое тело» (красный и белый цвета — цвета чешского флага). Голос патриота громче грохота войны и рева военных труб. «Я твоё дитя!» — восклицает патриот, обращаясь к родине. В этой концовке стихотворения сконцентрирована основная идея. Концовка в несколько иной образной формуле, но совершенно точно по смыслу повторяет заглавие, утверждает ту же мысль, что высказана в заглавии.

Интересно сопоставить приведенное стихотворение с другим, написанным позже, в апреле 1918 г., и специально посвященным Цицерону. Существенно, что тема патриотизма — основная в этом стихотворении. Не касаясь вопроса о соответствии волькеровского образа Цицерона его историческому прототипу, обратим внимание на идею стихотворения:

Vlastencě mocných gest a dlouhých řečí, —
 mozolný staviteli vlastní slávy,
 mě nedojal jsi, jak prý kdysi davy,
 svou dojemnou a rozkřičenou péčí.
 Nač chvástal jsi se, když měls sáhnout k měci?
 Nač posunek jsi dělal zámitavý,
 když hleděl někdo směrem tvojí hlavy,
 by vybral muze k válčení a seči?
 Nedělní patriot jsi!..

Патриот резких жестов и длинных речей, —
 иронически обращается Волькер к Цицерону, —

с трудом создавший свою славу,
 меня не тронул ты, как когда-то трогал толпы
 своей впечатляющей и крикливой опекой.
 Зачем ты хвастал, когда должен был взяться за меч?
 Зачем отрицательно кивал головой,
 когда кто-нибудь обращал внимание на тебя,
 выбирая героя для войны и сечи?
 Праздный патриот ты!

Патриотизм Цицерона недостаточен, ибо это патриотизм слова, а не действия, — таков смысл стихотворения. Патриотизм надо доказать делом.

¹ Здесь, как и в дальнейшем, за исключением оговоренных случаев, дается подстрочный перевод.

Именно этой мыслью дополняется в сознании Волькера формула «человек рождается не для себя, а для родины», что и высказано в художественной форме в обоих стихотворениях.

К 1916—1917 гг. относится стихотворение Волькера «Черный алмаз», которое также является аллегорией. Образ алмаза, который тысячелетия дремал в пучине «ночи», «покрывшей его мраком», но сохранил в «сердце» «давнее» пламя, — тот же образ родины, чешского народа, хранящего давние мечты о свободе и гордое воспоминание о независимости, о славной многовековой борьбе за свободу.

Во второй половине 1917 г., с дальнейшим усилением национально-освободительного движения в Чехии, у Волькера с новой силой вспыхнул интерес к творчеству поэтов начала XIX века, эпохи чешского «национального возрождения», интерес к чешским будителям, в упорной борьбе отстаивавшим и развивавшим национальную культуру. В октябре 1917 года Волькер берет в качестве заглавия одного из стихотворений строки Коллара «Время все меняет, меняет и времена, к победе оно ведет правду». Наивное недоумение по поводу того, где же искать «абсолютную правду», если каждая эпоха — новая, сочетается здесь с образами, навеянными национально-освободительной борьбой: «повеял свежий воздух», «новая правда, смелые лозунги мчатся в мир» и «овладевают массами», «теперь тверже сжимаются кулаки», «прогнанный идол клонится долу». К 20 ноября относится стихотворение о Добровском, одном из виднейших ученых эпохи чешского национального возрождения. В ряде стихотворений появляются эпитафии из старочешских письменных памятников.

Национально-освободительная тематика занимает существенное место и в литературных произведениях Волькера 1918 г. Однако под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции и усилившегося освободительного движения в Чехии и Словакии патриотические произведения Волькера в 1918 г. приобрели новые черты. Поэтому ниже мы остановимся на них особо.

В указанные же годы, конечно, рано говорить о системе взглядов Волькера. Его горячее патриотическое воодушевление, готовность бороться за освобождение родины носит несколько абстрактный характер. Он еще не задумывался серьезно о путях национального движения, о путях освобождения страны, не представлял себе конкретных форм борьбы. На него, с одной стороны и в первую очередь, влиял национально-освободительный подъем в демократических слоях народа, с другой — влияла пропаганда чешской буржуазии, проводившаяся через скаутские организации. Буржуазия стремилась к полулегальным формам борьбы, к недопущению социальных преобразований, к созданию автономной Чехии в составе Австро-Венгерской империи или к созданию самостоятельного монархического государства. Воздействие буржуазной пропаганды притупляло волю к борьбе и тормозило приход поэта к непосредственному участию в борьбе.

Четких взглядов у Волькера еще не было, шел противоречивый процесс формирования взглядов. Но ранние литературные опыты Волькера отражают его горячую любовь к родине и мечту об ее освобождении.

Для творчества Волькера 1914—1917 гг. характерны жизнерадостные, оптимистические произведения. Это относится как к его патриотическим произведениям, так и к лирической тематике.

Вот высказывание из «Лагерного дневника», типичное для ранних литературных опытов Волькера: «Как я люблю это сияющее солнце! Люблю

как источник тепла, красоты и любви. Ясное солнце, люблю тебя, любит тебя моя молодость и здоровье!..»¹

Бодрость тона и свежесть красок отличают первые произведения Волькера. Много места в раннем творчестве поэта занимают картины природы. Отдельные образные детали поражают своей новизной и силой: «Голова ясна, как лесной воздух, и мысли чисты, как вода в ручейке, протекающем возле лагеря», «я шел сюда прямо лесом, лес был редкий, так что я легко мог пройти с огромным пауком (рюкзак — С. Н.) на спине». Для изобразительной манеры автора чрезвычайно показателен прием олицетворения, хорошо передающий жизнерадостность настроений: «День приходил постепенно. Сначала зашумели деревья, как человек, пробуждающийся ото сна, их вершины вытянулись, и ветви стряхнули сон», или: «солнце смеялось принужденной улыбкой» (перед грозой).

Язык ранних произведений Волькера ясен, описания четки.

Жизнерадостный тон отличает и первые произведения Волькера, посвященные любви. В этом отношении характерна его ранняя лирическая поэма «Клития» (1916 г.), воспевающая любовь и солнце. Бог солнца Аполлон олицетворяет в этой поэме счастье любви. Несколько лет спустя Волькер так сказал об этой поэме: «Я писал когда-то эпос о солнце. Был я тогда еще здоров и любил. Я вложил в поэму все свое здоровье и силу солнечного сияния. Я вдохнул в нее аромат золотых лугов, купающихся в солнечных лучах»².

В цикле сонетов «Портреты моих классиков» (апрель 1918 г.) автор отмечает, что больше всех из римских писателей любит Овидия за его «жгучую жажду жизни», а также Гомера и порицает Вергилия, «бледного певца», «струны лиры» которого «сотканы из лучей месяца», чья песня — «песня канарейки за решеткой клетки».

Таким образом, национально-патриотическое воодушевление, ненависть к чужеземным угнетателям, определенное влияние на начинающего поэта патриотических традиций классической литературы, создание оптимистических, жизнерадостных лирических стихов — такова одна сторона в развитии общественных и литературных интересов Волькера.

* * *

Другая сторона творческой эволюции Волькера заключается в том, что по мере сближения с современной литературной жизнью он не миновал влияния упадочнической буржуазной литературы, упадочнических «эстетических» теорий. В 1918—1919 гг., когда юноша столкнулся вплотную с современной литературой, это влияние стало весьма ощутительным. И наряду с произведениями национально-освободительной и социальной тематики у Волькера появляется подражание декадентам.

Для противоречивого развития воззрений и творчества Волькера характерно, что эти отрицательные литературные влияния действовали одновременно с развитием демократических тенденций во взглядах и творчестве поэта. Создалось как бы парадоксальное положение, когда под воздействием национально-освободительного и революционного движения

¹ III, 29.

² III, 259.

в Чехии Волькер в демократическом духе развивает патриотическую тему, начинает интересоваться вопросами общественного неравенства (это был залог дальнейшего творческого роста поэта) — и в то же время он испытывает влияние декадентов, особенно в области любовной лирики, произведениях об искусстве, в области художественной формы.

Нужно со всей определенностью сказать о том, что многие произведения Волькера 1918—1919 гг. — результат воздействия модернистской поэзии, которая господствовала в чешской литературе этого времени.

Несколько отступая от хронологической последовательности, мы укажем на эти влияния, чтобы затем проследить непрерывную линию прогрессивных тенденций в идейной эволюции поэта.

Литература декаданса, отражающая разложение буржуазного искусства, является вместе с тем утонченной формой идеологического воздействия на массы. Буржуазная поэзия индивидуализма, эстетство, формализм, символизм — духовный дурман, с помощью которого бесперспективность буржуазного развития общества преподносится как бесперспективность развития человеческого общества вообще. Вред этой литературы заключается в отвлечении читателей от социальных проблем, от злободневных вопросов общественной борьбы, в переключении их внимания на «вечные» проблемы «жизни и смерти», в притуплении воли к борьбе. Отказ декадентов от реализма — отказ смотреть правде в глаза: действительность приближала гибель буржуазного общества.

Чешский декаданс возник еще в конце XIX века под сильным влиянием французской упадочнической поэзии. Органом чешских декадентов стал журнал «Модерни ревю», основанный пропагандистом «искусства для искусства» Арноштом Прохазкой. Декаденты провозглашали культ индивидуалистической, упадочнической поэзии, отказ от правдивого изображения действительности. Теоретик чешского декаданса Иржи Карсек Львовиц, символисты-мистики (Отокар Бржезина и др.), воспевавшие смерть и тление, стали «модными» поэтами почти на два десятилетия. Книжный рынок был наводнен книгами западноевропейских декадентов. Чешская буржуазия заимствовала опыт идеологической борьбы на Западе.

В 1918—1919 гг. имена поэтов-модернистов все чаще начинают мелькать и в записках Волькера.

В числе субъективных предпосылок, обусловивших влияние на Волькера поэзии символизма, декаданса, следует указать на его воспитание в интеллигентной семье. Будущий поэт рос в мелкобуржуазной среде. Семья родителей была близка торгово-предпринимательским кругам города, хотя и не утратила связи с трудовым народом. Последнее обстоятельство чрезвычайно важно для понимания того, как формировалось мировоззрение Волькера, складывались и развивались его литературные интересы. Связь с трудовым народом сказывалась в известной мере на взглядах родителей, она наложила определенный отпечаток на воспитание поэта, имевшего возможность общаться с самыми демократическими кругами городского населения. Но, тем не менее, воспитание в интеллигентской семье сужало до известной степени и на определенное время влияние на него демократической среды, сужало воздействие здоровой психологии народа, последовательно и решительно ненавидящего капиталистический строй и чуждого философии «мировой скорби».

Поэт и сам чувствовал шаткость и двойственность своего отношения к действительности. Во «вступлении» к одной из своих драм он пишет:

«Раздвою себя: с одной стороны — это стихийное, естественное, желаемое, молодое и сильное, с другой — культурная болезненность, излишняя чувствительность, нервозность и истерия. Сделаю из себя двух персонажей...»¹.

Почвой для упадочнических влияний была противоречивость формирующегося мировоззрения Волькера, отражавшего противоречия взглядов мелкобуржуазных слоев общества.

Наиболее ощутимо влияние декадентов проявилось в произведениях Волькера, посвященных теме любви и теме искусства (произведения о поэзии, поэте и т. п.), иногда сказывалось на форме произведений иной тематики. Опять-таки важно отметить, что в творчестве Волькера этих лет налицо и другая линия. Одновременно с воздействием поэзии декаданса на его любовную лирику и произведения об искусстве в поэзии Волькера развивается национально-патриотическая тема, демократизируются его общественные взгляды.

Индивидуалистическое понимание счастья характерно для декадентов. Уход в мир субъективистских переживаний был обусловлен у них отсутствием перспектив буржуазного развития общества. Отсюда стремление внушить читателю мысль о том, что счастье возможно лишь в мечтах и в вымысле, что его вообще нет. Не приходится сомневаться в реакционном значении этих идей.

Разрабатывая тему любви и знакомясь одновременно с литературой индивидуализма, Волькер скоро по стопам своих «учителей» приходит к теме болезни, старости, смерти. Индивидуалистические поиски счастья лишь в самой личности, вне общества, закономерно приводят к пессимизму.

Под сильным влиянием декадентской литературы написан, например, драматический этюд Волькера «Когда ломается струна, она рыдает всеми мелодиями, которые когда-либо пела». Пьеса — диалог умирающего поэта со своей возлюбленной. Жалкие попытки больного успокоить себя тем, что в болезни якобы есть своя красота (!), что чувства и ощущения больных якобы острее и тоньше, отражают не менее жалкие попытки декадентов раздвинуть как-то рамки «счастья» для человека в узко личной жизни. Это потуги создать антихудожественный, ложный и лживый образ человека, находящего радость в болезни. В этюде налицо все особенности декадентской пьесы. В основе поэтики лежит контраст жизни и смерти, а соответственно — здоровья и болезни, дня и ночи, солнечного и лунного света, тепла и холода. Несмотря на обилие образных деталей, принцип обобщений до крайности беден, примитивен и однообразен, все строится на сопоставлении полярных крайностей. Пьеса и кончается банальным контрастом: поэт умирает под доносящуюся из-за окна песню счастливых возлюбленных.

Богатство конкретной действительности, воспроизводимое в истинных произведениях искусства, полностью отсутствует здесь.

Теме смерти и страха смерти посвящены очень слабые рассказы Волькера «Гробовщик», «Покойница», «Последний диссонанс».

С указанными мотивами у декадентов закономерно связан культ наслаждений (жизнь коротка, перспектив у буржуазии нет — наслаждайся), переходящий в натурализм. Под влиянием декадентской поэзии и у Воль-

¹ III. 294.

кера вместо солнечных целомудренных стихов, которые он посвящал своей первой возлюбленной, появляется натуралистический цикл «Усмешки сатаны»: Таковы же прозаические произведения «Ночь», «Езда», отчасти «Ядовитая любовь», а также стихотворения «Возвращение», «Яд»...

Воздействие символистов сказалось на размышлениях Волькера об искусстве и его законах.

Характерная черта символистской литературы — бегство в вымысел, в мир «непознаваемой красоты». Он основан на реакционнейшей философии, утверждающей, что существующий реальный мир — лишь комплекс символов иного, ирреального, мистического мира, познать который дано только «избранным», в том числе поэтам-символистам. Для символистов поэт — жрец красоты, непонятной простым смертным. Этот мотив находит выражение в ряде произведений Волькера (стихотворение «Вечный светоч» — 1918 г., «Песня снежинки» — 1919 г., сказки «О бледной принцессе» и «О розе, выросшей во время дождей»).

Осуществление программных положений символизма сводится к замыканию в искусство, совершенно оторванное от жизни и превратившееся в формалистическую заумь.

Примером идейного и художественного убожества символистического искусства может служить сказка Волькера «О бледной принцессе». Если отбросить шелуху символов и вникнуть в содержание сказки, то мы увидим, что в ней нашла отражение антисоциальная, идеалистическая мысль о субъективности и непознаваемости красоты и поэзии, о закономерности бегства поэта от мира. Вместе со сказкой «О розе, выросшей во время дождей» эта унылая сказка — самое безжизненное произведение Волькера.

Произведения Волькера, отмеченные влиянием упадочнической символистической поэзии, наглядно показывают, как пагубно сказываются такие влияния на идейной и художественной ценности творчества, как губительно воздействие такого искусства для таланта. Эти произведения — шаг назад даже по сравнению с самыми первыми литературными опытами Волькера. Даже стихотворения, на которых пагубное влияние сказалось в небольшой степени, теряют в своей художественной силе. Использование изобразительных средств символистской поэзии снизило конкретность, образность, выразительность ряда патриотических стихотворений Волькера, здоровых и оптимистических по своей идее.

В литературе о Волькере неоднократно указывалось разными авторами на подражательный характер его декадентских произведений. Это мнение справедливо.

Интересно в этой связи, что даже в 1918—1919 гг., когда влияние декадентов на произведения Волькера любовной тематики было особенно сильным, у него встречается несколько светлых, оптимистических стихотворений о любви, созданных под впечатлением непосредственного чувства.

Существенно также, что в таких рассказах, как «Непонятый», «Ипохондрик», «Туманный вечер», «Холод», «Милушка», Волькер с иронией рисует поэта-мечтателя, чиновника-ипохондрика, терзающего всех окружающих рассказами о своих несуществующих болезнях, рисует школьников, начитавшихся книг декадентов и повторяющих чужие фразы о счастье и любви. Эти произведения отражают, пусть не совсем уверенную, борьбу с литературной модой и упадочнической психологией¹.

¹ Кстати сам Волькер никогда не публиковал и не собирался публиковать свои

Лучшим доказательством противоречивости мироощущения Волькера в разбираемые годы является тот факт, что параллельно с упадочническими произведениями в его творчестве развиваются реалистические темы и мотивы, иногда осложненные декадентской поэтикой, но иногда даже не затронутые ею. Это главным образом темы и мотивы общественного содержания.

II

Воспитание в сравнительно обеспеченной семье вначале притупляло остроту размышлений Волькера о социальном неравенстве. Однако в стране и в мире происходили такие события, которые настойчиво ставили перед начинающим поэтом целый ряд вопросов, связанных с противоречиями общественной жизни. Это особенно остро скажется после Великой Октябрьской социалистической революции. Однако уже весной и летом 1917 г. освободительное движение в стране непрерывно нарастало. Оно не могло не отразиться на формировании взглядов вдумчивого юноши, тем более, что он много вращался в демократической среде. Среди друзей детства и юности Волькера многие были из семей рабочих и ремесленников. Мать поэта в своих воспоминаниях о сыне прямо говорит о влиянии на него демократической среды: «В этой атмосфере войны, страданий и горя, с которыми он встречался на улице, о которых слышал разговоры в школе и среди товарищей и знакомых, во время событий трагических, тяжелых и доводящих до отчаяния, которые доходили до его слуха с фронтов, где умирало столько молодых и здоровых людей, в этих необыкновенных и исключительных условиях, господствовавших в мире, Иржи превращался из мальчика в юношу, и поразительное перерождение его существа совершалось само собой под влиянием всех этих несчастных военных событий, которые должны были надолго оставить свои следы в его душе»¹.

Уже после Февральской революции в Чехии значительно возросла революционная активность народа. В движение вовлекаются все более широкие слои населения. Стачки охватывают все новые отрасли промышленности. Бастуют металлисты, горняки, швейники, рабочие заводов Шкода. Голодные демонстрации принимают характер выступлений против австро-венгерской монархии. Движение коснулось и родного города Волькера — Простейова.

В апреле 1917 г. население Простейова вышло на улицы с требованием хлеба и было встречено пулями. «Иржи пережил, — пишет мать поэта, — бури голодных демонстраций на простейовских улицах 24 апреля 1917 г. Он был свидетелем стрельбы в безоружных людей, требовавших хлеба, видел, как падали убитые, как на казенных повозках увозили с места несчастия мертвых и раненых. Его глаза расширялись от ужаса несправедливости и жестокости судьбы, в нем плакало и бушевало раченное чувство, он страдал за других и с другими. Его сознание пробуждалось к познанию иного мира, иных людей и иных судеб, чем те, которые он знал и среди которых жил»².

упадочнические произведения. В числе других его ранних произведений они были изданы и многократно переиздавались в буржуазной Чехословакии после смерти поэта.

¹ Zdena Wolkeová. Указ. соч., стр. 121.

² Там же.

2 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

Многое из виденного будет осмыслено Волькером позже. Но эти впечатления подготавливали дальнейшее идейное развитие поэта.

* * *

Решающее значение для творческой эволюции Волькера имела Великая Октябрьская социалистическая революция.

Победа Октября открыла новую эру в истории человечества и указала путь к свободе трудящимся всего мира.

Октябрьская революция коренным образом изменила и судьбу чешского и словацкого народов. Пример русского пролетариата, сбросившего с себя ненавистное ярмо самодержавия и гнет буржуазии, выступившего с требованием мира между народами, провозгласившего лозунг самоопределения наций, оказал огромное влияние на революционную и национально-освободительную борьбу народов Австро-Венгрии.

«Без Великой Октябрьской социалистической революции 1917 г. не было бы и самостоятельной Чехословакии, — писал президент Чехословацкой республики Клемент Готвальд. — Великая Октябрьская социалистическая революция нанесла смертельный удар тогдашней военной коалиции Австро-Венгрии и Германии и дала мощный импульс для развития освободительного движения народов Австро-Венгрии, в результате которого и возникла самостоятельная Чехословакия»¹.

Под воздействием Великой Октябрьской социалистической революции освободительное движение в Австро-Венгрии приняло повсеместный, открытый характер.

1918 год — год массовых политических стачек чешского пролетариата, год открытых выступлений целых районов Чехии против государственной власти.

Национально-освободительные настроения небывало возросли, в частности среди простейовской молодежи, что нашло отражение и в школах. Характерно, что уже через несколько дней после Октября в гимназии, где учился Волькер, был создан тайный патриотический кружок. Гимназисты выбрали комитет, который в тот же день принялся за выработку программы кружка. На втором заседании кружка, 25 ноября 1917 года эта программа обсуждалась. В комитет вошел и Волькер, бывший, повидимому, одним из организаторов кружка, ибо на заседании 25 ноября от имени комитета он выступил с заявлением о программе кружка.

Это выступление Волькера заслуживает специального разбора, как отклик поэта на первые известия об Октябрьской революции и как итог предыдущего развития его общественных взглядов.

Прежде всего следует сказать, что сразу после Октября, многого еще не понимая, Волькер тем не менее отмечает значение этого всемирно-исторического события для национального освобождения чехов.

Охарактеризовав в начале выступления «трехлетнюю ночь» военного времени (выдержки приводились выше, см. стр. 9—10) Волькер говорил:

«Три года длилась эта ночь. Целых три года. Все родится, живет, умирает. Все возникает и исчезает. Так и здесь. И вот однажды на вос-

¹ Клемент Готвальд. Братский союз с СССР — основной принцип народно-демократической политики. — «За прочный мир, за народную демократию!», 1. XI 1948 г.

токе посветлело небо... и, сегодня, друзья, — сегодня мы можем определенно сказать:

«Уже рассветает».

Страшнейшая ночь миновала, мы обращаем взоры навстречу новой жизни, новому дню. Черные тучи исчезли под ударами света. И свет проникает, пробивается всюду»¹.

И далее:

«Сегодня наш чешский народ очнулся на рассвете новой эпохи. С востока звучат могучие лозунги свободы, которые проникают через весь грохот войны. Наступает эпоха всеобщих переворотов, падает все прогнившее и ничтожное. Наступает время, когда можно и нам, кого столько преследовала история, схватить и вырвать свое право»².

Победа революции в России дала чешскому народу веру в свои силы и показала слабость врага. Массовый характер национально-освободительного движения и все полнее обнаруживающееся бессилие властей открыли возможности активных действий. «Тогда (год назад.— С. Н.) ничего нельзя было сделать, но сегодня, когда приближается восход, сегодня мы можем уже сказать: «Друзья, вперед, день зовет!»»³.

Чувства и мысли Волькера не были только его чувствами и мыслями. Они выражали настроение огромного большинства чешского народа, демократических слоев чешского общества, поднявшихся на борьбу за свои социальные и национальные права под влиянием революционной победы русского пролетариата.

Волькер сам подчеркивает массовый характер движения, указывает на тесную связь воодушевления молодежи с общим национально-освободительным подъемом.

Через выступление Волькера проходит мысль о том, что нужно готовиться к борьбе:

«Из нас ни один не должен быть вне борьбы, кто оставит ее — предатель, мерзавец, оставивший свою родину в самый тяжелый и самый ответственный момент»⁴.

Однако выступление Волькера весьма противоречиво и ограничено, как только речь доходит до программы кружка, до вопроса о характере борьбы. Для Волькера, как и для других членов кружка, характер борьбы был неясен.

Волькер внес ряд предложений. Исходя из того, что на интеллигенцию в такой момент ложится огромная ответственность, он предложил воспитывать каждому у себя «духовную силу». Роль интеллигенции («единственная надежда» в освобождении Чехии) бесспорно переоценена. Но нет даже упоминания о рабочем классе. Борьба, в представлении Волькера, будет вестись «скорее всего» «не оружием и кулаком», а «разумом и волей». На вопрос, «в чем состоит подготовка к этой борьбе?», Волькер отвечает: «во всестороннем образовании каждого». Здесь сказалась интеллигентская, мелкобуржуазная ограниченность юноши. Существа Октябрьской революции он еще не понимал. Он еще был далек от движения пролетариата.

Важно, однако, уже тот факт, что, говоря об образовании, Волькер противопоставляет его официальному воспитанию: «Мы хотим выйти

¹ III, 304.

² Там же.

³ См. цит. выше, стр. 10.

⁴ III, 305—306.

в жизнь с широким кругозором и выработанными взглядами, с гордо поднятой головой и богатством духа. Всего этого школа не дает нам... Поэтому, если мы хотим найти правдивое и широкое (přehledné) образование, мы не должны искать его в школе; школьные скамьи слишком низки и горизонты, видимые с них, слишком узки»¹.

Волькер говорит о необходимости учиться у жизни: «Мы должны брать это образование у жизни при каждом удобном случае, при каждом удобном моменте дня»².

Знания, которые можно получить официальным путем, здесь прямо противопоставлены действительности, которая учит другому.

Уроки подъема национально-освободительного движения нашли уже свое отражение в докладе самого Волькера, в характеристике обстановки в стране. Требование учиться у жизни имело огромное значение для Волькера в дальнейшем. Оно помогало поэту идти к правильному пониманию действительности.

Таким образом, уже первые известия о Великой Октябрьской социалистической революции в России и революционный отклик их в Чехии резко усилили национально-освободительные патриотические настроения Волькера, привели его к поискам практической общественной деятельности в национально-освободительном движении. В его сознании оформляется мысль о необходимости учиться у жизни. А изучение действительности — основа для плодотворного роста художника.

* * *

«Учеба у жизни» означала прежде всего осмысление событий, происходящих в стране.

Период с момента Великой Октябрьской социалистической революции до провозглашения Чехословацкой республики отмечен многочисленными революционно-патриотическими выступлениями чешских и словацких трудящихся.

Существенно, что создание наиболее ярких патриотических стихотворений Волькера 1918 года связано с активными выступлениями масс. Это подтверждают и даты написания стихотворений.

Так, 22 января 1918 г. в чешских землях состоялась всеобщая массовая забастовка, захватившая и Простейов. Забастовка охватила все промышленные города. Наиболее ярко проявила себя Прага, где во время мощной демонстрации были выставлены требования о немедленном заключении мира и создании самостоятельного государства.

25 января помечено антимонархическое стихотворение Волькера «Баллада об одной стране», явно созданное под впечатлением событий. Стихотворение — прозрачная аллегория, в которой сатирически высмеян австрийский император. Военное время представлено в виде бури, от которой самодержец спрятался («чтоб не намокла плешь и не смыло пудру») в подвал, откуда и командовал своими «ребятами», уговаривая их подержать столбы прогнившего здания, готовые рухнуть.

Však hle, lid náš se jaksí zvláštně choval
A šeptal větru: «Poval boudu, poval».

¹ III, 306.

² Там же.

Но наш народ держался как-то странно,
Шептал ветрам: «Свалите балаган».

И упала повязка с глаз. Слепые рабы превратились в борцов:

Již pod rukou se řítí ztělé sloupy,
Blesk udeřil a žalář náš již hoří.

Уже под рукой рушатся истлевшие столбы,
Ударила молния, и наша тюрьма горит.

Стихотворение кончается символом свободы, образом солнца, которое «взойдет на небосводе».

В стихотворении предпринята попытка создать обобщенную картину борьбы чешского народа против Австро-Венгерской империи — тюрьмы народов. Поэт верно оценивает обстановку в стране, как крах монархии. Интересно, что Волькер обращается к жанру баллады, популярному у чешских классиков. Много баллад национально-освободительной тематики было создано Яном Нерудой. Влияние классической литературы на поэзию Волькера противостояло влияниям декадентов.

Важной вехой в революционной борьбе чешского народа было также празднование Первого Мая 1918 г., ставшее в чешских землях символом роста социалистических сил. «Рабочие решили, что праздник труда должен превратиться в массовую демонстрацию с единой программой и единой целью. В Праге во главе демонстрации несли большой красный стяг с надписью «Социалистический народ». Демонстрация была настолько мощной, что митинг, который должен был состояться в Праге в одном месте, пришлось провести раздельно в четырех местах»¹. Первое Мая отмечалось и в других промышленных городах. Массовая демонстрация состоялась и в Простейове. Как это явствует из волькеровского очерка «Толпы» (28 апреля 1918 г.), незадолго до 1 Мая он сам участвовал в патриотической демонстрации гимназистов, прошедшей под национально-освободительными лозунгами.

По всей вероятности, к маю 1918 г. относится стихотворение Волькера «Одним ударом дуб не свалишь» — прямой призыв к борьбе с австрийским самодержавием. Образная мысль стихотворения такова: дуб, заслонивший солнце целому народу, должен быть свален:

Nuž, již dostil Srazíme jej!
Statečnosti brousme pily,
vtipu ostré nebozezy,
sekyry sve mužné síly.
Všechno z ocele je skuté,
napuštěné vlastní krví.
...Tisíckrát v něj udeříme,
Byť jsme sami padli v boji
Nelze déle v stínu státi,
Nelze ve tmách tisknout pěsti.
...Nuže pojd' mel Zvítězíme!

¹ Ярослав Харват. Влияние Великой Октябрьской социалистической революции на рабочее движение в чешских землях. В кн.: «Великая Октябрьская социалистическая революция и свобода Чехословакии», Изд. иностр. лит. М., 1951, стр. 49.

Nejen stokrát, stotisíkrát
v tělo jeho udežíme.
Srazíme — li jej až k zemi,
Všickni zajásají s námi.
Potom klidně oddechnem si
Ve slunci tam pod lipami.

Хватит с нас! Покончим с дубом!
Разве нет у нас секиры?
Пилы храбростью отточим,
Зло сверкнет бурав сатиры!
Эту сталь своею кровью
Закаляли мы недаром.
... Други! Лучше быть убитым,
Чем вот так в тени таиться,
Кулаки во тьме сжимая.
... Так вперед! К победе, смело!
Сотню тысяч раз ударим
По дряхлеющему телу.
Это древо свалим наземь
Мы на радость добрым людям
И под липами¹, на солнце
Отдыхать тогда мы будем².

В концовке стихотворения снова символ свободы — солнце.

Достоинно внимания, что автор здесь не ограничивается борьбой «воли и разума», а призывает к оружию. Одновременно указано на значение боевого искусства — в оригинале: «мужеством отточим... сатиры острый бурав». Нетрудно видеть, что, идя от жизни, от впечатлений, связанных с общественными событиями, с народным движением, Волькер приходил к совершенно иному пониманию искусства, нежели то, что отразилось в его стихах, написанных под влиянием символистской литературы. Насколько отличается от символистских представлений о поэте, жреце неведомой красоты, медиуме мистического мира, образ поэта, оттачивающего «острый бурав» сатиры на угнетателей народа!

Важной датой в борьбе чешского народа за национальную свободу является 14 октября 1918 г. В этот день была предпринята первая попытка провозгласить самостоятельную Чехословацкую республику. Инициатива исходила от народа и выражавших его стремление левых социал-демократических кругов. В сентябре 1918 г. в Чехии возник Социалистический совет — объединенный исполнительный комитет социал-демократической и национально-«социалистической» партий. Левое крыло совета (Б. Шмераль) стояло на позиции революционной борьбы за самостоятельную Чехословацкую республику. 14 октября левое крыло совета опубликовало воззвание, в котором говорилось: «Время не ждет. Мы давно уже сбросили рабские оковы. Мы поднялись для того, чтобы добиться самостоятельности. Опираясь на нашу непреклонную решимость и на поддержку всего

¹ В чешской литературе липа — дерево, символизирующее родину, а также дружбу славянских народов.

² Перевод Мартынова. Иржи Волькер. «Избранное», Гос. изд. худож. литературы, М.—Л., 1949, стр. 59.

демократического мира, мы провозглашаем, что являемся ныне носителями новой государственной суверенности, гражданами свободной Чехословацкой республики»¹. Это обращение, несмотря на противодействие оппортунистов и протест чешской буржуазии, было обнародовано во многих местах чешских земель. «28 октября только еще раз подтвердило революционную волю и боевую решимость чешского и словацкого народов, полностью развернувших свои силы под могучим влиянием Великой Октябрьской социалистической революции»². Чешская буржуазия, лицемерно похвалявшаяся позже заслугами в деле создания чехословацкого самостоятельного государства, стояла в это время за монархию, она лишь вынуждена была принять к сведению волю народа, изъявленную 14 и затем 28 октября. Она захватила власть, предупреждая развитие революции.

16 октября помечено стихотворение Волькера «Радости!». Стихотворение — отклик на провозглашение республики Социалистическим советом, поддержанное массовыми выступлениями трудящихся. Следует отметить, что провозглашение 14 октября, опротестованное затем чешской буржуазией и оппортунистическими лидерами социал-демократической партии, воспринято Волькером как окончательное:

Radosti, radosti závratná,
radosti, — prapore červenobílý,
rozvlaj se v nebesa posvátná,
v souhvězdí plná úžasné síly,
o nichž jsme dlouhá staletí snili³.

Радость, радость, головокружительная радости!
Радость — флаг червонно-белый,
Взвейся в священные небеса,
В созвездия, полные страшной силы,
О которых мы мечтали долгие столетия.

«Первые удары на башне», «лучи великого утра» наполняют поэта бесконечной радостью; «в моей душе летят орлы, орлы величественные, свободные, белые», — пишет он.

Приведенных примеров достаточно, чтобы видеть конкретную связь творчества Волькера 1918 г. с важнейшими выступлениями народных масс, чтобы видеть учебу поэта у жизни, провозглашенную им сразу после Великой Октябрьской социалистической революции. Эта учеба у жизни способствовала демократизации взглядов Волькера.

Как уже указывалось, прямые призывы к оружию содержат антимонархическое стихотворение «Одним ударом дуб не свалишь». Не вызывает сомнений смысл стихотворений «Цицерон», осуждающего «патриотизм на словах» и отказ от участия «в сече». Лозунг вооруженной борьбы за самостоятельную Чехословакию был в 1918 г. революционным антимонархическим лозунгом, которого не поддерживала и с которым боролась не только крупная чешская буржуазия, но и правое крыло социал-демократического руководства.

Патриотическими, национально-освободительными мотивами проникнуты многие стихотворения Волькера 1918 года. Тема национального освобо-

¹ Ярослав Харват, Указ. соч., стр. 42.

² Там же.

³ II, 150.

ждения — основная в его стихотворениях этого времени, посвященных общественным проблемам.

В 1918 году у Волькера складывались и некоторые особенности поэтики, связанные с выражением национально-освободительных, демократических идей. Уже доклад Волькера на школьном кружке несет определенные элементы образности. Говоря о Великой Октябрьской социалистической революции, о свободе, Волькер постоянно использует образы рассвета, зари, утра, солнца. Один из призывов, провозглашенных в докладе: «Вперед, солнце нам светит!».

В патриотических стихотворениях солнце стало постоянным символом национальной свободы. В одном из стихотворений, концовка которого безусловно имеет переносное значение, Волькер пишет:

Tam v mlhách krvavých den slunce tuší.
Vy myslíte, že nezasvitne sem?
Ach, věřte jen, a věřte celou duší —
A vírou svou i slunce unesem!

Там в кровавых туманах день чувствует солнце,
Вы думаете, оно не будет светить сюда?
О, только верьте, верьте всей душою —
Своею верой мы и солнце унесем.

В «Солнечной песне» (очевидно, после 14 окт. 1918 г.) читаем:

Ó věčně zářící, ty čistě, žhavě, svatě!
Dnes po prvé se zříme volně nebem plouti
a poprvé hledíme ti v líce pousmátě
vyšedše z jeskyní a odhrnuvše proutí,
jež stínilo nám tebe po tisíciletí.

О, вечно блещущее, ты чистое, жгучее, святое,
Сегодня мы впервые видим тебя, вольно плывущим в небе,
И впервые глядим в твоё улыбающееся лицо,
Выйдя из пещер и отбросив прутья,
Которые тысячелетия закрывали тебя нам.

Интересно отметить, что в ранних литературных опытах Волькера солнце было символом личного счастья, любви. Теперь этот образ приобрёл общественный смысл. Солнце стало в стихотворениях Волькера символом национальной независимости чешского народа.

* * *

Необходимо подчеркнуть, что выступления чешских трудящихся и 22 января, и 1 мая, и 14 октября 1918 г., и многие другие носили характер демонстраций не только против национального, но и против социального гнета. Они отражали революционные идеи. Наблюдение народных выступлений не могло не сказаться на идейном развитии Волькера. Действительно, в 1918 г. среди произведений Волькера появляются стихотворения социальной тематики. Это вторая тема его произведений этого времени, отражающих демократизацию взглядов Волькера.

Во время войны в Чехии царил страшный голод, особенно усилившийся в 1917—1918 гг. Были случаи, когда в ряде районов вымерло и покинуло родные места до 20% населения¹.

О повседневных впечатлениях юноши в эти годы позволяет судить его стихотворение в прозе «Ребенок»: «Когда я возвращался из своих скитаний, то всегда находил в сырой подворотне маленького шестилетнего мальчика. Был одет он в лохмотья, пропахшие отбросами. Его слабые детские ручки всегда были запачканы уличной пылью, а безвременно увядшее лицо гнилось болячками, которые от острого запаха воспалялись снова и снова. Но глаза его, чистые, синие глаза, сияли такой глубиной и благородством, что я стеснялся подать ему милостыню»².

В связи с бедствиями военного времени, голодом и разрухой в стране до предела обнажились социальные контрасты. В то время как трудящиеся голодали, буржуа наживались на поставках.

«Война тяжело сказалась на всей жизни, — вспоминает мать поэта, — Иржи чувствовал тяготы, которые вследствие условий военного времени и недостатка продовольствия лежали на жизни семьи... Он видел, вместе с тем, что у других было намного тяжелее, а также видел, что у иных царит изобилие и роскошь, созданные на легко приобретенные ростовщические деньги, добытые путем обдирания самых бедных»³.

В этой связи особенно четко выступает идейная направленность ряда стихотворений Волькера, в которых отражены социальные противоречия. 5 января 1918 г. им написано стихотворение «Не единым хлебом». Оно повествует о бедняке, умирающем от голода и пришедшем в монастырь просить хлеба. Монастырские «отцы» встречают бедняка жестоким равнодушием и издевательскими религиозными сентенциями о необходимости причаститься:

Až přijmeš tělo Krista
Tvá duše bude čistá.
Tak vymodlíš si chleba
A všeho, čeho třeba.

Как примешь тело Христа,
Душа твоя будет чиста,
Тогда и хлеба немного
Вымолишь ты у бога⁴.

Они не пускают бедняка даже в ворота монастыря и оставляют его умирать на улице.

Четко выраженное реалистическое противопоставление бедняка и лицемерной монастырской братии бесспорно связано с впечатлениями Волькера этого времени и возможно даже имеет источником конкретный факт. (Как раз в январе 1918 года состоялось новое снижение официальных продовольственных норм, вызвавшее всеобщую массовую забастовку 22 января, захватившую и родной город Волькера.)

Показательно также стихотворение «Нищие»⁵, написанное 18 июня 1918 г. Концовка этого стихотворения — прямой призыв к оружию:

Radím vám, žebráci...
...štedrými dárci vám budou snad zas,
když blesknete ve tvář jim noží!

¹ Ярослав Харват. Указ. соч., стр. 45.

² III, 117. Русский перевод Н. Аросевой помещен в книге Иржи Волькер. Избранное, Гос. изд. худож. литературы, М.—Л., 1949, стр. 87.

³ Zdena Wolkegová. Указ. соч., стр. 120.

⁴ Перевод В. Журавлева, см. Иржи Волькер. Избранное, Гос. изд. художеств. литературы, М.—Л., 1949, стр. 60.

⁵ Поэтический перевод В. Журавлева см. там же, стр. 65.

Я советую вам, нищие...
 ...Паны, видно, тогда будут щедрыми,
 Когда блеснете в лицо им кинжалами.

Таким образом, революционные выступления народных масс, развернувшиеся в конце мировой войны под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции, привели Волькера и к изображению социальных противоречий, социального неравенства, хотя пока что это сказалось лишь в отдельных произведениях.

Существенно отметить, что размышления о социальном неравенстве вступают в противоречие с подражаниями Волькера декадентам и символистам.

Действительность национального гнета, разруха и голод никак не гармонировали с отвлеченными мечтаниями о «неведомой красоте», нисходящей из «иног мира». По ряду высказываний Волькера можно судить, что постепенно он начинает задумываться над тем, что условия жизни людей сказываются на их взглядах и психологии. Первое из волькеровских стихотворений в прозе (1918 или 1919 г.) называлось в первоначальной редакции «Идут с опущенной головой, видно думают о своих голодных детях». В нем скорбь мечтателя, «нисходящая от печали космоса», противопоставлена бедствиям рабочих, горю, что живет «около медного, потом политого крейцера и голодного желудка».

Действительность разрухи и голода возвращала на землю. Она диссонансом врывается в отвлеченные вымыслы о неведомых замках и бледных принцессах, обнажая надуманность и пустоту такой поэзии. Противоречие между демократическим восприятием действительности и влиянием антидемократической эстетики начинает постепенно, хотя еще и несмело, осознаваться поэтом.

В неоконченной новелле «Милушка» (вероятно, 1919 г.) Волькер подчеркивает социальную сторону конфликта, легшего в основу произведения, рассказывая о встрече девушки из обеспеченной семьи с бедным студентом. Действие произведения строится на отсутствии взаимного понимания между представителями различных слоев общества.

«Думаю, — говорит герой, обращаясь к героине, — что вы смотрите на мир иначе, потому что знаете его с лучшей стороны, или нет, с той стороны, которую обычно считают лучшей»¹. И далее: «Если бы вы знали голод, вы бы это скорее поняли»².

Пока что противопоставление героев делается в психологическом плане. Но это было движение по пути к истине, которую Волькеру откроют идеи пролетарской революции.

Во всех произведениях социальной тематики молодой поэт на стороне бедных.

К цитированным произведениям примыкает стихотворение «Свидание» (8 декабря 1919 г.), где высказана та же мысль, но уже в более общей форме:

Víš, — moje milá, — přišel jsem z velkých ulic,
 Kde těžko mi bylo vzpomínat, snít a se smát...
 Видишь, моя милая, я пришел от больших улиц,
 Где тяжело было мне вспоминать, мечтать и смеяться...

¹ III, 193.

² Там же.

ибо:

...v domečcích našeho náměstí.

Tam v noci přec jen zdá o štěstí.

...В домishках на нашей площади

Разве лишь ночью приснится счастье.

Из приведенных примеров видно, что «учеба у жизни» постепенно приводит Волькера и к мысли о том, что чувства и настроения людей связаны с условиями их жизни и имеют социальную подоплеку. Этот вывод логически должен вести к осознанию несоответствия упадочнической поэзии демократическим настроениям.

Наблюдение социальных противоречий и бурных выступлений народных масс позволило Волькеру критически отнестись к возникшей в октябре 1918 г. буржуазной республике, создание которой не принесло изменений в жизни демократических слоев народа. Правда, следует оговорить, что в течение некоторого времени (конец 1918—начало 1919 г.) Волькера коснулось «опьянение» национальной свободой. Сохранились тексты и наброски нескольких его выступлений и статей, в которых он с восторгом говорит о скаутизме и сокольстве, о легионерах, видя в них чуть ли не создателей самостоятельного чехословацкого государства. Однако желание Волькера работать во имя создания новой жизни в рамках буржуазной республики очень скоро разбилось о сознание того, что его представления о свободе и действительность разошлись. Уроки революционного движения и «учеба у жизни» дали свои результаты.

«День серых неопределенностей сегодня пал в поля родной земли», — определяет Волькер действительность уже весной 1919 г. в стихотворении «Неопределенность». Стихотворение не оставляет сомнений в том, что речь идет здесь об общественной жизни, а не о личных несчастьях. Автор говорит об «увядших надеждах», о том, что все радости, которые «были даны вчера» уже «несмело звучат откуда-то издали», что все «доверие, которое мы вложили в эти радости (сравни стихотворение «Радости!») постепенно превращаются в «холод серого тумана». Вместо солнца национальной свободы — этот образ, как мы видели, Волькер очень часто употреблял раньше — «день серых неопределенностей», «холод серого тумана». И это через полгода после образования чехословацкого государства!

Таким образом, уже первые известия о победе Великой Октябрьской социалистической революции в России и мощный отзвук их в Чехии, выразившийся в небывалом подъеме революционного, национально-освободительного движения, сказались на идейном развитии Волькера, сблизили его с народными массами в антимонархических, национально-освободительных настроениях. Он выдвигает требование «учиться у жизни», свидетельствуя тем самым, что после Великой Октябрьской социалистической революции он уже не доверяет официальной пропаганде, не доверяет знаниям, которые можно получить официальным путем. Требование «учиться у жизни» имело огромное значение для творческого роста Волькера. Лучшие его стихотворения 1918—1919 гг. написаны под прямым воздействием революционных выступлений народных масс, о чем свидетельствуют и даты ряда стихотворений. Помимо антимонархической, национально-освободительной тематики, в его произведениях появляется тема социального неравенства, тема социального протеста. Постепенно поэт начинает осознавать и несоответствие упадочнической поэзии демократическим

устремлениям. Все большая демократизация взглядов Волькера привела к тому, что уже вскоре после создания самостоятельной буржуазной Чехословацкой республики он начинает задумываться над характером «свободы» в молодом государстве.

* * *

Новым предметным уроком, взятым Волькером у жизни, были его пражские впечатления. В октябре 1919 г. он переезжает в Прагу для учебы в университете. Прага была центром политической жизни страны. В большом городе еще резче были выражены социальные противоречия, еще полнее обнаружилось несоответствие между требованиями масс и политикой буржуазного правительства, между демократическими представлениями Волькера о свободе и буржуазной действительностью.

Прага была центром рабочего движения. Здесь было больше возможностей получить правдивую информацию о событиях в России, под непосредственным влиянием которых росло революционное движение масс, революционизировалось левое крыло социал-демократической партии.

Непрекращавшийся голод в стране, жестокая налоговая политика, активное выступление чехословацкого правительства против Советской Венгрии и борьба против революционно-демократических элементов внутри страны привели в июне 1919 г. к падению первого чехословацкого кабинета. В новый кабинет в большом количестве вошли социал-демократы, вскоре наглядно разоблачившие себя в глазах масс своей буржуазной политикой. В стране росли безработица, дороговизна и спекуляция, которые тяжело отражались на положении трудящихся. Не прекращаются массовые стачки и волнения. К весне 1920 г. в ряде промышленных центров страны (Кладно, Брно) стали возникать рабочие контрольные советы. Правительство вынуждено было признать эти советы, хотя и стремилось направить их деятельность в рамки посредничества между рабочими и предпринимателями.

Революционный подъем нарастал. Чешская буржуазия с Масариком во главе прилагала все усилия к тому, чтобы оголтелой антисоветской пропагандой, клеветой на Советскую Россию скрыть правду о русской революции и ослабить революционные настроения масс. Этой же цели служили националистические лозунги и лживые превознесения мнимых заслуг буржуазии, в частности легионеров, якобы сыгравших решающую роль в создании самостоятельной Чехословакии. Несмотря на это, правда о Советской России проникала в широкие слои трудящихся и усиливала дальнейшее нарастание революционной активности. Это сказалось в области политической жизни. Левое крыло социал-демократической партии все более революционизируется, а правые социал-демократические лидеры теряют доверие народа.

Уже в начале 1919 г. в социал-демократической партии была создана «марксистская левая», приближавшаяся по своей позиции к принципам III Интернационала.

В 1919—1920 гг. все более широкие массы чешских трудящихся узнают правду о Советской России. Когда в 1920 г. империалисты Антанты попытались использовать Чехословакию в войне панской Польши против Советской России, «чехословацкий пролетариат решительно выступил против этой попытки и ответил на антисоветскую позицию реакции массовыми

стачками и демонстрациями протеста, организацией на военных предприятиях и на транспорте своих контрольных советов, препятствовавших снабжению военными материалами панской Польши, не дав, таким образом, втянуть Чехословакию в борьбу против Советской России»¹.

Огромным событием в общественной жизни явился перевод на чешский язык гениального труда Владимира Ильича Ленина «Государство и революция», вышедшего в Чехословакии в 1920 г. Эта книга нанесла сокрушительный удар оппортунизму в рабочем движении.

«Перевод книги Ленина, ... — указывает чешский литературовед Ладислав Штолл, — бесспорно, самое большое событие в чешской духовной жизни этого периода. И не только потому, что эта книга дает теоретические и практические основы революционного рабочего движения, но и потому, что она указывает всем честным и мыслящим деятелям чешской культуры, чешской поэзии пути осуществления счастливого будущего человечества, указывает реальный выход из капиталистического рабства»².

В столице Чехословакии Волькер имел значительно больше возможностей быть в курсе всех указанных событий, видеть политическую, революционную борьбу, а также наблюдать изменения в культурной жизни.

В Праге Волькер сблизился с революционно настроенными литературными кругами, формировавшимися под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции и революционного движения в Чехии.

Франтишек Нечасек совершенно справедливо отмечает: «В бурной Праге двадцатого года Волькер быстро созревает в литературном и политическом отношении; уже в этом году (а точнее — с конца 1919 г. — С. Н.) он сближается с литературной молодежью, сочувствующей революционному социалистическому движению, а также с двумя старшими руководителями прогрессивной культурной жизни того времени — со Зденеком Неедлы и Станиславом Косткой Нейманом, которые оказали самое глубокое влияние на его развитие»³.

Станислав Костка Нейман (1875—1947) — крупнейший революционный поэт чешского народа. Идея пролетарской революции вдохновляла его лучшие поэтические стихотворения и публицистические выступления, сыгравшие важнейшую роль в развитии чешской литературы послеоктябрьского периода. Как и для всех передовых деятелей чешской культуры XX в., Великая Октябрьская социалистическая революция имела решающее значение для Станислава Костки Неймана, определив творческое развитие поэта. В этом отношении творческий путь Неймана сходен и с эволюцией Волькера. Но Нейман, еще в начале века задумывавшийся над вопросами социальной борьбы, пришел к революционным, коммунистическим убеждениям несколько раньше Волькера. После Великой Октябрьской социалистической революции Нейман избавлялся от анархистских настроений и мелкобуржуазных иллюзий, свойственных ему ранее, и все прочнее связывал свою судьбу с революционным рабочим движением. «... русская революция, — писал Нейман в 1920 г., — указала нам путь к освобождению пролетариата и осуществлению социализма»⁴.

¹ История Чехии, под ред. акад. В. И. Пичета, Гос. изд. полит. литературы, 1947, стр. 213.

² Ladislav Štoll. *Tricet let bojů za českou socialistickou poesii*, Praha, 1951, str. 29.

³ František Nečas ek. Вступительная статья в книге: Jiří W o l k e r «Výbor z díla» (Klasikové, sv. 17), Praha, 1951, str. 8.

⁴ Stanislav K. Neumann. *Rudé zpěvy*, Praha, 1950, str. 12.

Об идейной направленности творчества Неймана наглядно свидетельствует его отношение к буржуазной Чехословацкой республике и к Советской России.

В мае 1919 г. в одном из своих стихотворений от имени чешского народа Нейман писал о чехословацкой буржуазии:

Ti, kteří denně mě zrazovali,
jak na psa karabáč na mě brali,
tyli z mé práce a nadouvali se,
amnestování i neamnestování
v komisích, v ústřednách, ministerstvech
pikle své kuji,
znova mě ohrožují,
vymýšlejíce si nové řetězy —
otroctví červenobílé¹.

Те, что меня ежедневно предавали,
что плеть на меня, как на пса, держали,
жирели с моего труда и тучнели,
амнистированные и неамнистированные,
в комиссиях, главных конторах и министерствах
плетут свои сети
и снова мне угрожают,
изобретая новые цепи —
— червонно-белое рабство,

т. е. рабство буржуазной республики. Сменился лишь флаг, ставший червонно-белым. Выход из этого рабства — в социалистической революции — таков смысл творчества Неймана. В своих стихотворениях и публицистических статьях Нейман горячо приветствует молодую Советскую республику — маяк трудящихся всего мира:

Sovětská Rusi,
bud' zdrával
Nad skomírajícím světem, jenž dusí
nás a všechny ostatní dělníky a dělnice,
bud' zdráva
světice! ²

Живи и здравствуй,
Советская Русь!
Над умирающим миром, который душит
нас всех и остальных рабочих и рабочих,
живи и здравствуй,
священная!

(1922 г.)

Стихотворения Неймана, созданные в 1918—1922 гг. и изданные в 1923 г. под названием «Красные песни», — яркая страница в развитии чехословацкой революционной литературы.

¹ Stanislav K. Neuman. Rudé zpěvy, Praha, 1950, str. 82.

² Там же, str. 49.

В конце 10-х—начале 20-х годов Нейман был одним из ведущих представителей революционной общественности в области чехословацкой культуры и литературы.

Еще в марте 1918 г., вернувшись с военной службы, Нейман основал журнал «Червен». Вместе с Нейманом в этом журнале выступали Вл. Ванчура и Йозеф Гора, позже Волькер, Горжейши и другие. Несмотря на ряд серьезных недостатков и ошибок журнала на этом этапе революционного движения и развития революционной литературы он играл роль трибуны передовых чешских литераторов. Уже в первом номере журнала Нейман писал: «Война поставила национальные задачи, но она с неизбежностью ведет и к социальным переменам»¹.

Обращаясь к трудящимся, Нейман предупреждает, что буржуазия в национальном движении преследует свои цели, что задачи пролетариата прямо противоположны интересам буржуазии:

«В общем сегодня уже снова ясно — буржуа с его радикально-политическими взглядами хочет того же, чего он хотел всегда в решительный момент: содействия пролетариата, как подчиненного деятеля, который, сыграв свою роль на улице, безропотно возвращается к прежним условиям жизни, — а отнюдь не содействия народа как деятеля, равного с «господами», который, победив..., начнет создавать основы социальной и экономической справедливости»².

В обстановке нарастающего национально-освободительного и революционного движения подобные выступления Неймана имели огромное значение.

«Мы думаем, — продолжал Нейман, — что рабочие и подневольные труженики вообще должны сегодня с особым вниманием следить за тем, ... чтобы в решительный момент не остановиться в смущении перед алтарем золотого тельца, не распознав его под патристическими одеждами, следить за тем, чтобы в отчизне, которую без рабочих нельзя было освободить, не играть роль «отвергнутого мавра»»³.

Нейман был одним из активных деятелей «марксистской левой» в социал-демократическом движении, выросшей затем в коммунистическую партию Чехословакии.

С мая 1920 г. Нейман превратил «Червен» в «орган коммунистических групп», которые возникали в результате роста революционной сознательности рабочих, начинавших понимать, что чешскому пролетариату по примеру русского рабочего класса необходимо иметь свою подлинно революционную партию.

Именно в издании неймановского «Червена» в 1920 г. выходит и перевод книги В. И. Ленина «Государство и революция».

Деятельность Неймана имела огромное значение для чешского революционного движения, для чешской литературы, непосредственно для многих писателей и поэтов.

Нейман сыграл важную роль и в формировании взглядов Волькера. Личное знакомство Волькера с Нейманом состоялось в октябре 1919 г. В письме от 31 октября 1919 г. Волькер сообщает родителям: «Меня представили С. К. Нейману. Вижу с ним по вечерам каждую пятницу... на наших литературных собраниях. Это великолепный человек! Вижу там и

¹ Цит. по статье Donát Šajner «S. K. Neumann v období Června», Literární noviny, 1950, č. 6, str. 86.

² Там же.

³ Там же.

много других представителей искусства... Но те нами не интересуются, так как это — «буржуи»»¹.

Волькер высоко ценил Неймана. Высказывания Волькера свидетельствуют о том, что он многим был обязан Нейману в своем идейном росте. «Нейман строгий критик и сам большой поэт, — делится Волькер с матерью, — я его безгранично уважаю»².

Знакомство с Нейманом, частые встречи и беседы с ним бесспорно помогли Волькеру разобраться во многих волновавших его вопросах.

Сближение с Нейманом содействовало знакомству Волькера с революционной теорией. Мы вправе предположить, что через Неймана Волькер познакомился и с идеями гениального произведения В. И. Ленина «Государство и революция», а может быть, уже в 1920 г. и с самой книгой Ленина.

Большое значение имело для Волькера и общение со Зденеком Неедлы, крупнейшим исследователем и пропагандистом лучших достижений чешской демократической культуры XIX в. Волькер слушает лекции Зд. Неедлы в университете, участвует в организованном им революционном литературном обществе «Вар» и выступает на страницах журнала «Вар». В многочисленных докладах и лекциях, выступлениях среди рабочих, студентов, служащих, деятелей искусства Зд. Неедлы горячо пропагандировал идеи Великой Октябрьской социалистической революции и первые успехи Советской России.

Народность творчества крупнейших деятелей чешской культуры, общественное звучание их произведений Зд. Неедлы противопоставлял бессодержательной буржуазной культуре, буржуазным теориям, отрицавшим общественную роль искусства.

Как мы увидим ниже, знакомство со Зд. Неедлы имело особое значение для Волькера в связи с вопросом об отношении революционного искусства к культурному наследию. Зд. Неедлы был для Волькера живым воплощением преемственности между лучшими достижениями культуры прошлого и революционной чешской культурой XX века.

В эти же годы Волькер сблизился также с Йозефом Горой, Марией Майеровой, Иваном Ольбрахтом, Константином Библом и другими передовыми деятелями революционной культуры.

Пражские впечатления Волькера, сближение с революционными кругами, в том числе с революционно настроенными литераторами, знакомство с определенными вопросами революционной теории закономерно завершились приходом Волькера к революционным взглядам.

1 июня 1920 г. в статье «Революционер» Волькер пишет: «У нас еще революции не было. В России она уже совершилась и с такой славой, что мы все ее слышим. И знаем, что она придет, потому что мы ее ждем»³.

«Сегодня, — говорит он, — эпоха чудес. Сегодня растут новые взгляды. Они сжигают все старые взгляды так быстро, что это даже больно. То, что мы видели вчера, нас воспаляет и открывается много невидимого ранее. Приходит эпоха нового «видения». Это знают все на передовой линии...»⁴.

¹ Zdena Wolkerová. Указ. соч., стр. 145.

² Там же, стр. 163.

³ III, 330.

⁴ Там же.

Несмотря на нечеткость и ошибочность ряда положений, в статье выражена твердая вера в близость революции и сделана попытка охарактеризовать будущих участников революции и послереволюционного строительства. Автор пишет о важности не только взять власть у буржуазии, но и отстоять революцию.

О перевороте, совершившемся в сознании Волькера, свидетельствуют его стихотворения, начиная с апреля 1920 г.

«Пророк» — озаглавлено стихотворение, написанное 16 апреля 1920 г. и очень напоминающее предреволюционные стихи Маяковского, облеченные в форму пророчаний.

Lidé, lidé,
Noc dnes se smolnými věnci přijde.
Město vyhoří v sirnatém plameni.
Zůstane jenom dláždění
— utvrdlý mozol¹.

Люди, люди,
Сегодня придет ночь со смолистым факелом,
Город выгорит в серном пламени.
И останется только мостовая —
Затвердевшие мозоли (т. е. дело труда. — С. Н.).

К 14 апреля относится стихотворение «На передовой линии»². «Мы все на передовой линии, ты и я...», — говорит Волькер о принятии революции, указывая, что «счастье детей, счастье всех людей», «солнце солнечных красок» можно достичь «видением» «красного Запада», т. е. революцией в Европе.

Характерно, что репрессии против революционного декабрьского выступления чешского пролетариата, совершенного под руководством «марксистской левой», не сломили революционного духа Волькера. Среди трех тысяч арестованных был друг Волькера Ярослав Берак. Волькер посвящает ему стихотворение «Узник», которое кончается призывом:

Slunce,
Přijď sem s paprsky všemi!
Tento vězeň je sám jako semeno v zemi.

Солнце,
Приди сюда со всеми лучами.
Этот узник один, как семя в земле.

«Солнце» в данном контексте — символическое обозначение революции. В дальнейшем революционные убеждения Волькера растут и крепнут.

В 1921 г. в истории чешского революционного движения произошло огромное событие — была основана коммунистическая партия. Волькер сразу вступает в ее члены. «С созданием партии, — пишет мать поэта, — Волькер сразу вступил в ее ряды и стал членом простейовской организации, потому что хотел помочь коммунистическому движению в своем

¹ II, 256.

² II, 246.

³ Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

родном городе, где положение партии было намного тяжелее, чем в Праге»¹.

«Город был безраздельно в руках национал-демократов, жестоких врагов всего социалистического, прогрессивного, коммунистического»².

Таким образом, воздействие революционной действительности закономерно завершилось приходом Волькера к коммунистическим взглядам, привело его в ряды коммунистической партии. Решающую роль в этом сыграла Великая Октябрьская социалистическая революция.

Идейная эволюция Волькера — типичный путь многих чехословацких писателей и поэтов рассматриваемого периода. В общей форме об этом сказал Станислав Костка Нейман.

«В номерах «Червена», — отмечал он, — отражены этапы моего познания и пути от 28 октября к коммунизму без оговорок³. Это был нелегкий период. И наше развитие было медленным. Но всем нам, проделавшим этот путь, оно служит к чести. Мы смотрели в глаза познаваемой правде...»⁴.

Опыт великой революционной эпохи привел в лагерь революции в конце 10-х—начале 20-х годов, кроме Неймана и Волькера, и других чешских писателей и поэтов — Марию Майерову, Ивана Ольбрахта, Юлиуса Фучика, Константина Библа. В начале 20-х годов существенно изменилась вся литературная жизнь в Чехословакии. Представители революционной литературы стали ведущими писателями. В непримиримой борьбе с буржуазным искусством они создавали новую литературу, за которой было будущее. К этому времени относится создание таких произведений, как «Красные песни» Ст. К. Неймана (1923), революционные стихи и статьи Волькера (1922—1923), «Прекраснейший мир» Марии Майеровой (1923).

Поэты и писатели обратились в этих произведениях к революционной тематике. В них впервые в чешской литературе предпринята попытка создать положительный образ рабочего-борца.

Возник фронт революционной литературы, в борьбе за которую важное значение имели и выступления Волькера по вопросам искусства, его поэтические произведения. Огромные изменения в чешской литературной жизни этого времени свидетельствуют о том, что Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало новому этапу не только в развитии литератур народов Советского Союза, но и в развитии литературы капиталистических стран, где формируется лагерь революционных писателей и поэтов, идущих к социалистическому реализму.

* * *

В художественной практике рост Волькера был серьезно осложнен все еще дававшими себя знать влияниями буржуазной поэзии. Символистская форма в течение некоторого времени, очевидно, воспринималась Волькером как некое новшество, совместимое с революционным содержанием поэзии. Трудности, с которыми столкнулся Волькер в своей художественной прак-

¹ Zdena Wolkerova. Указ. соч., стр. 161.

² Там же, стр. 162.

³ «ke komunismu bez přívlastku» (букв. «к коммунизму без прилагательных»). Этим образным выражением Нейман подчеркивал принятие научного коммунизма в противоположность всевозможным буржуазным, оппортунистическим течениям, прикрывавшим свою буржуазную сущность «левыми» названиями (например, анархокоммунизм).

⁴ Ladislav Štoll. «Třicet let bojů za českou socialistickou poesii», Praha, 1950, str. 22.

тике на пути преодоления мелкобуржуазных взглядов, влияния буржуазной эстетики, наглядно иллюстрирует его первый сборник «Гость на порог» (1921), состоящий из стихотворений, созданных в 1920 г.

Вера в человека и горячая любовь к нему, оптимизм, выраженные в этом цикле, связаны с осознанием великой силы, революционных, творческих возможностей народа. Подтекст сборника составляет радость поэта, обретшего цель в жизни, понявшего возможность реального счастья для людей на земле. Вместо прежних мотивов одиночества сборник отражает радость поэта, осознавшего солидарность с огромным коллективом единомышленников-революционеров. Однако идеи эти сочетаются в стихотворениях с враждебными им по своему существу идеями христианской «любви и гармонии».

Смысл многих стихотворений затемнен библейскими символами и образами. Правда, сам Волькер не вкладывал в эти библейские образы никакого религиозного смысла, используя их лишь как изобразительное средство. Достаточно сказать, что в самом начале 1921 г. он отрекся от церкви¹. Но как бы то ни было, для читателей пропадала значительная часть идей, скрытых за библейскими символами и образами. И, разумеется, использование этих образов говорит о том, что поэт еще не до конца осознавал прямую враждебность религии делу пролетариата. О непреодоленных влияниях символистской поэтики, поэзии экспрессионизма свидетельствует обилие в сборнике абстрактных образов, сложность метафор, несмотря на внешнюю кажущуюся простоту стихотворений.

Даже современный читатель точный смысл ряда стихотворений этого цикла может установить лишь посредством исследования, посредством сопоставления их с высказываниями автора в письмах, статьях, другими стихотворениями и т. п.

Ключом к пониманию сборника является стихотворение «Гость на порог», одноименное с заглавием цикла.

По смыслу стихотворения, «гость на порог» — грядущая революция и, вместе с тем революционное прозрение поэта. Но смысл стихотворения становится ясным лишь после расшифровки аллегорических библейских образов².

Или, например, только после внимательного изучения предшествующего творчества Волькера становится ясно, что стихотворение «Покорность» («Рокога») связано со стремлениями поэта опротестовать буржуазное представление о незаурядности интеллигента по сравнению с «простыми смертными». То же провозглашается в стихотворении «Жатва»:

...a jen cítím že jsem:
klas v řadě,
písmeno,
vykřičník!

... я чувствую:
я колос в ряду,
буква,
восклицательный знак!

Поэт хочет сказать, что он рядовой в шеренгах трудового народа, а читатель воспринимал эти стихотворения просто как призыв к покорности. Общая направленность сборника, конечно, несколько проявлялась повторением идей в разных стихотворениях. Кроме того, в сборнике есть и реалистические образные формулировки. Характерно, например, сравнение

¹ Zdena Wolkerová, Указ. соч., стр. 152.

² Правильность расшифровки подтверждается содержанием других стихотворений сборника: «Сегодня», «Путники», «Узник», «Сердце за решеткой».

буржуазной действительности с тюрьмой и казармой, использованное в ряде стихотворений.

В последних по времени написания стихотворениях, из вошедших в сборник, отражена тема борьбы. Автор как бы и для себя ставит вопрос о необходимости перейти к этой теме, о необходимости от мечтаний перейти к конкретной действительности, к действиям:

...já jsem ještě dnes dítě.

...Stanu se mužem

a vojákem

Voják modlí se bodákem.

(V parku pred polednem)¹.

...Я сегодня еще ребенок...

Стану мужем и воинном.

Воин молится штыком.

(«В парке перед полднем»).

В последней строке слышится уже понимание несоответствия библейских образов и революционных идей. Комментируя это стихотворение в одном из писем, Волькер подчеркивает: «Я должен быть ближе земле»². «Переломным стихотворением» Волькер называет в письмах стихотворение «Свати Копечек». В нем звучит ирония по отношению к тому, что радость поэта, научившегося в революционных идеях «человека любить и уважать», познавшего оптимизм, обретшего веру в будущее, заслонила для него до известной степени конкретные задачи борьбы. Характерно, что, говоря в стихотворении о встречах с давними своими друзьями-рабочими, Волькер вспоминает разговоры о великой России и мужественном Ленине, как бы подчеркивая этим определением задачи борьбы, посредством которой только и могут быть осуществлены революционные идеалы, воплощаемые в жизнь в великой России.

К моменту выхода сборник «Гость на порог» уже не удовлетворял автора. «Эти стихи, как видишь, в определенной мере уже позади меня»³, — сообщает Волькер в письме своему другу А. М. Пише (1 июля 1921 г.). Волькера заставляют задуматься и рецензии на первую книжку, свидетельствовавшие, между прочим, о неадекватности формы. «Мне кажется, — пишет он, — что в моей книжке понял только те вещи, которые носят совсем формальный и приводящий характер... никто не коснулся до сих пор тех нескольких, в отношении которых я твердо убежден, что они намного глубже, серьезнее и правдивее по сравнению с остальными» (10 августа 1921 г.)⁴.

В том же письме Волькер заключает: «Вижу очень ясно (přesně) тяжелые изъяны и невозможность писать так, как я раньше писал, но путь вперед в тумане. И должно быть знаю, что буду писать, но до сих пор не настолько посвящен, чтобы знал, как это написать, чтобы действительно написал»⁵. Это поиски формы, которая соответствовала бы содержанию, и вместе с тем дальнейшее уяснение самого содержания революционной поэзии. Волькер отмечает справедливость рецензий Йозефа Горы и, подчеркнув, что он сам думал о том же, приводит фразу рецензента: «Иллюзии сорваны — речь идет о том, чтобы написать о жизни». «А я читаю, — добавляет он, — план намечен, речь идет о том, чтобы выполнить его»⁶.

¹ I, 16.

² Jiří Wolker listy přáteli, str. 26

³ Там же, стр. 31.

⁴ Там же, стр. 38.

⁵ Там же, стр. 39.

⁶ Там же, стр. 40.

С развитием революционного мировоззрения начинается сознательное преодоление Волькером буржуазных влияний. Сборник «Гость на порог» был отражением этой не вполне еще успешной борьбы с определенными эстетическими традициями, усвоенными ранее.

III

Волькер стремится точнее, глубже постичь революционное учение, черпая знания из марксистской литературы, из бесед с людьми революционных убеждений¹. Мать поэта вспоминает о чтении Волькером литературы о В. И. Ленине и его учении: «Он вдохновенно говорил о Ленине, читал брошюры о нем и его учении (все они экспонированы в Мемориальном зале простейовского музея). Он любил Россию и видел в ней образ социалистического будущего для всего мира. Он твердо верил в осуществление всех задач, намеченных в России, и отвергал сплетни, которые распространяли враги Советской страны»².

Статьи Волькера 1922 г. свидетельствуют уже о серьезном знании им основных положений марксизма.

Статьи и письма Волькера 1921—1923 гг. показывают, что он много думал о задачах революционного искусства и активно боролся за уяснение задач новой литературы. Процесс переоценки литературных норм был тесно связан у Волькера с теоретическим осмыслением характера революционного искусства.

Исходя из революционной марксистско-ленинской теории, Волькер стремился теоретически осмыслить основные вопросы развития революционной литературы, вопросы идеологической борьбы в литературе, и в соответствии с этим перестроить свое собственное творчество.

Статьи и письма Волькера 1921—1923 гг. позволяют составить четкое представление о его взглядах в это время, об успехах в его лице чешской революционной критики этих лет. 1 апреля 1922 г. на собрании революционного литературного общества «Вар», организованного Эденеком Неудлы, Волькер прочел лекцию «О пролетарском искусстве».

«Мы чувствуем обреченность и несправедливость нынешнего строя и верим в переустройство общества к лучшему, — говорил Волькер. — Видя ясный и конкретный план этого переустройства в марксистском учении, мы смотрим на мир с точки зрения исторического материализма. Поэтому новое искусство в нашем понимании — искусство классовое, пролетарское, коммунистическое... С крахом буржуазного строя гибнет его идеология, а с ней и буржуазное искусство... Молодые деятели искусства не хотят только критиковать действительность, не хотят в сказочных красках рисовать будущее. Они хотят бороться за будущее, и в борьбе для них заключена главная взаимосвязь между сегодняшним и завтрашним днем... Поэтому основной признак нового искусства — его революционность»³.

¹ В мае 1921 г. он пишет из деревни А. М. Пише: «В деревне у меня есть самый лучший друг, учитель Антонин Докоупил... Он был полковником в итальянских легиях, вернулся домой, отказался от всего, стал учителем и живет теперь в гимназической гардеробной (для большевиков у нас нет квартир) вместе со своей больной женой. Я с ним провёл много вечеров, и даже ночей до утра, и частично также его влияние сказывается на изменениях, которые во мне происходят». Там же, стр. 22.

² Zdena Wolkerova, Указ. соч., стр. 164.

³ I, 294. Русский перевод статьи «Пролетарское искусство» опубликован в указ. издании «Избранного» Волькера, стр. 133—137.

Такова основная посылка всех волькеровских статей об искусстве 1922—1923 гг.

Необходимо отметить, что, говоря об искусстве «классовом, пролетарском и коммунистическом», Волькер не вульгаризировал этих понятий. В другой статье, написанной одновременно с указанной, он пишет, как бы поясняя общее положение: «Мы сегодня хотим бороться и в художественной форме формулировать идеи и жизненную мудрость рабочего класса, единственного класса, который имеет возможность роста. Мы действуем так, во имя коммунизма, будучи умом и сердцем убеждены, что коммунизм сегодня единственно правильное, жизнеспособное и способное к практическим действиям направление человеческих усилий»¹. Говоря об искусстве коммунистическом, Волькер имеет в виду его коммунистическую партийность. В обстановке борьбы с реформистскими идеями важно было подчеркнуть, что революционные идеи — это коммунистические идеи, а не идеи правых социал-демократов. Забегая вперед, отметим, что Волькер был очень близок к верному пониманию взаимосвязи нового искусства с классическим литературным искусством.

Исходя из общего положения о революционном искусстве, приведенного выше, Волькер определил в своей лекции основные его признаки в отличие от буржуазного искусства.

Он противопоставляет его коллективизм буржуазному индивидуализму. «Художник отбрасывает культ личного. Он становится в ряды равных между собой борцов, он организуется с ними общностью идеи. Среди них он хочет быть услышан... Поэтому основные черты пролетарского искусства прямо противоположны признакам буржуазного искусства. Вместо индивидуализма выступает коллективизм, вместо искусства для искусства — тенденция»². «Практически, — поясняется в лекции, — коллективизм означает сознание классовой солидарности»³.

Волькер отмечает открытую тенденциозность нового искусства, имея в виду сознательное выражение в нем революционных идей.

Он подчеркивает материалистический оптимизм революционной литературы: «Романтизм разделил жизнь на действительность и мечту. Поместив высшую идею счастья за пределами возможностей этого мира, романтизм пустил глубокие корни в пессимизме... Пролетарская мудрость знает только этот мир как основу жизни. Она не мечтает о райском блаженстве, она хочет человеческого счастья в рамках возможностей этого мира... хочет конкретного изменения конкретной действительности»⁴. Волькер указывает, что оптимизм нового искусства обусловлен твердой верой пролетариата в победу революции. В лекции подчеркнуто, что «новый оптимизм заключается не в вере в совершенство существующего мира, а в вере в возможность его улучшения. Этот оптимизм не приводит человека к тому, чтобы он сидел сложа руки на коленях, видя в мире лишь лучшее. Новый оптимизм — это вера в себя, залог победы и еще того более — призыв к борьбе»⁵.

Чрезвычайно важен тезис Волькера о реалистическом характере революционного искусства, ибо нечеткое понимание многих теоретических во-

¹ O listerární příští. См. в кн.: Jiří Wolker. Výbor z díla (Klasikové, sv. 17). Praha, Svoboda, 1951, str. 199—200.

² I, 295.

³ Там же.

⁴ I, 296—297.

⁵ I, 197.

просов развития литературы, характерное в это время и для передовых чехословацких деятелей культуры, приводило к отступлениям от реализма, способствовало всевозможным буржуазным влияниям на молодую литературу. Волькер же пишет: «Предмет нашей веры не бог или боги, а человек и мир... Мы горячо верим в действительность. Поэтому новое искусство будет реалистическим»¹. Мысль о том, что революционное искусство тесно связано с задачами «конкретного изменения конкретной действительности», красной нитью проходит через статьи Волькера. Он указывает на необходимость изображать революционную действительность в ее причинно-следственных связях и обусловленности, изображать «не только движение масс, но и причины и смысл этого движения»².

Тезис о необходимости «быть услышанным» среди борцов предполагает и реалистическую форму произведений.

Требование реализма революционной литературы готовило правильное отношение к литературному наследию.

Нетрудно заметить, что все приведенные высказывания Волькера отрицают и те его собственные произведения, которые были созданы под влиянием буржуазной символистско-декадентской поэзии.

Лекция «Пролетарское искусство», однако, содержит и ряд ошибок, свидетельствующих о недостаточной теоретической зрелости автора. Вызывает недоумение такое толкование реализма: «То будет реализм не иллюзорный, а объективный. Он будет не изображать и описывать, а подавать факты, которые являются самой действительностью. Так как в действительности явления несходны друг с другом, несравнимы и несоизмеримы, то и художественные произведения, особенно в области изобразительных искусств, как явление новое в искусстве, — будут несоизмеримы с остальными явлениями действительности. Ранее натурализм и реализм в общепринятом смысле слова (который собственно был натуралистичным) был их подобием и слепком»³.

В общепринятом смысле это требование не реализма, а натурализма. Оно находится в явном противоречии с требованием «отобразить не только движение масс, но и причины и смысл этого движения» и со всеми высказываниями, приведенными выше. По всей видимости, это неточность формулировок, результат непреодоленного еще в этой статье влияния буржуазных теорий искусства. Формулировки, подобные приведенной, не повторяются у Волькера в дальнейшем.

Постепенное приближение к правильному взгляду на литературное наследство — закономерное явление в идейном развитии Волькера в 1922—1923 гг.

Теоретическое осмысление основных вопросов развития новой литературы позволило Волькеру занять правильную позицию прежде всего по отношению к упадочническому буржуазному искусству. Он пересматривает отношение к западноевропейской современной литературе, в подавляющей части своей отражавшей разложение буржуазной культуры.

Письма Волькера изобилуют резко отрицательными замечаниями об индивидуализме, пессимизме и эстетстве западных литераторов и «теоретиков» искусства.

«...нет у меня здесь почти ничего для чтения, кроме двух викторианских англичан, которые кончают каждое стихотворение хныканьем

¹ I, 297.

² I, 295.

³ I, 297.

о смерти»¹, — жалуется Волькер Пише в письме от 2 сентября 1921 г. Своему другу он сообщает о том, что молодые поэты Моравии исходят во многом еще из Бергсона, и отмечает, что это противоположно его мыслям².

В статье «Искусство праздничное или будничное?» (1922) Волькер пишет:

«Посмотрите на жизнь этих героев д'Аннунцио! Они всю свою жизнь занимались только тем, что от воскресенья до воскресенья соблазняли барышень, устраивали состязания или попойки, ходили по картинным галереям, читали книги в красивых переплетах и от пресыщения страдали над своей душой и над миром, который не импонировал им своей будничностью. Было бы легко доказать, что эти люди, перепархивая с красоты на красоту, не познали красоты и занимались лишь пустым эстетством»³.

В письме от 15 августа 1922 г. Волькер сожалеет о том, что революционный писатель Гулька в импрессионистическом духе строит сюжет романа как серию небольших картин, не связывая их «в единую и прочную линию»⁴.

«Пробиваюсь к эпике, — пишет Волькер 1 июня 1921 г., — кажется мне, что нынешнее время ее требует. Оно пресыщено перепроизводством лирики. Пресыщено человеком, который говорит только о себе»⁵.

В статье «О литературе» Волькер пишет о вреде формализма, указывая, что «акробатика» в искусстве принесла огромный вред литературе и читателям, прикрывая головоломными трюками внутреннюю пустоту»⁶.

«...Все эти обезьяничающие молодые французы... с моей точки зрения, — пишет он о формалистической французской поэзии, — заядлые субъективисты, салонные острословы, рафинированные, сентиментальные и непонятные» (21 февраля 1923 г.)⁷.

Не менее ярко саркастическое высказывание Волькера в стихотворении «Свати Копечек» об увлечении декадансом: «Семиклассник украшен декантскими мерзостями, как дикарь кольцом в ноздре»⁸.

Эти высказывания, относящиеся к разным формам буржуазного искусства, отрицают его в принципе.

По мере идейного роста Волькера в его статьях, письмах все чаще и все определеннее звучат высказывания о необходимости реалистического революционного искусства, понятного широким слоям трудящихся. Он требует писать не только о трудящихся, но и для них. В своем критическом обзоре «О литературе» Волькер говорит о поэте Пише, что солидарность поэта с борьбой рабочих «сделает более простыми его стихи, освободив их от слишком личных переживаний, даст стройность, смысл и ясность его словам, так что каждый рабочий, именно рабочий, будет иметь возможность читать его книгу и черпать в ней силу»⁹.

¹ Jiří Wolker listy přáteli, str. 42.

² Там же, стр. 48.

³ I, 291. Русский перевод статьи см. в указ. издании «Избранного» Волькера, стр. 129.

⁴ Jiří Wolker listy přáteli, str. 67.

⁵ Там же, стр. 32.

⁶ I, 308.

⁷ Jiří Wolker listy přáteli, str. 90.

⁸ I, 35.

⁹ I, 306.

В этом высказывании речь идет и о содержании и о форме революционного искусства в связи с его ролью в борьбе пролетариата. Отсюда и ясное отношение Волькера к разнообразным буржуазным школам и школам в искусстве.

Так, Волькер прекрасно понимает связь футуризма с буржуазным эстетством. Он пишет, что футуристы «заменяли обморочных возлюбленных локомотивами и ротационными машинами, глядя на них с тем же сенсуалистским любованием и эстетством» («О литературе») ¹.

Критикуя одного из поэтов, Волькер предупреждает, что революция для этого поэта не внутреннее содержание произведения, а «бенгальский фейерверк на конце стиха», и требует от поэзии революционной идейности. По линии замены революционных идей «фейерверками» и стремились затем увести чешскую культуру буржуазные провокаторы типа Тайге.

Чтобы оценить рост Волькера, следует вспомнить его собственный сборник «Гость на порог» и сопоставить с ним упреки Волькера в адрес ряда поэтов в связи с обильным использованием ими библейских образов. «Если мы берем из революционной действительности содержание наших стихов, мы должны там же найти и выражения и примеры» ², — пишет он в 1922 г., критикуя использование библейских образов в революционной поэзии.

Волькер указывает на принципиальную разницу, существующую между революционным искусством, зовущим к борьбе, и пошлой обывательской литературой буржуазного толка, пренебрежительно-покровительственно «сочувствующей» бедным. Он с негодованием пишет о «так называемых социальных романах и стихках, автор которых способен не больше, чем на некое официальное сочувствие, сентиментально подстриженное по всем правилам «бонтона». Эти «произведения» вообще не имеют ничего общего с искусством. Когда я читаю такую книгу, мне всегда кажется, что автор унизил печальных героев и озарил их бумажным мученическим нимбом единственно для того, чтобы иметь возможность самому излить показное сочувствие, т. е. любоваться собой, выставляя напоказ то, что обычно считается «добродетелью»» ³.

Это высказывание Волькера отнюдь не распространялось им на реалистическую литературу прошлого, носившую в ее социальных устремлениях иной характер, сильную своей связью с трудовым народом.

Мысли Волькера о творчестве чешских писателей-реалистов свидетельствуют о том, что он верно понимал народность как источник их силы и прогрессивного значения их произведений. «Светлым образом» называет он Божену Немцову в сравнении с авторами сентиментальных «женских» романов, в изобилии создаваемых меланхолическими писательницами:

«Не потому ли светлый образ Божены Немцовой гигантски возвышается над ними, что она росла в других условиях, под жестокими ударами жизни, где каждая теплая строка покупалась часами горя и житейских забот? Я думаю, что много высокопарности и извращенной кудреватости слетело бы с произведений этой Виковой-Кунетицкой или Р. Есенской, если бы им время от времени приходилось мыть полы, как это делала Божена Немцова» ⁴.

Волькер думал о судьбе литературного наследства, в частности, о судьбе писателей реалистического направления.

¹ III, 307.

² I, 308.

³ I, 292.

⁴ I, 311.

«Буржуазные критики кричат, — писал он: — «Поэт должен быть выше партий! Должен принадлежать всем!» — забывая, что этого никогда не было».

Волькер указывает, что буржуазные критики извращают классиков, «подстригая их истины», подменяя их идеи, «чтобы они служили их интересам и интересикам, каковы бы эти интересы ни были. Прекрасным примером этого был нынешний юбилей Гавличека» («О литературе», 1922 г.)¹.

Следует заметить, что высказывание Волькера о Гавличеке чрезвычайно важно. Резкая сатира на абсолютизм, на полицейский режим и религию сочеталась у Гавличека с некоторыми ошибочными идеями. Поэтому чешские националисты, и прежде всего Масарик, использовали наследство Гавличека, а также имя поэта, приспособляя его к своим целям и потребностям, спекулируя на симпатиях народа к сатирической направленности его творчества, но в то же время умалчивая о значении сатиры Гавличека для нового времени и выдвигая на первый план слабые стороны его мировоззрения. Высказывание Волькера свидетельствует о том, что он едва ли не первый в Чехословакии заявил об извращении Гавличека Масариком и буржуазией вообще.

Правильное отношение Волькера к прогрессивной литературе прошлого связано прежде всего с изучением им марксистско-ленинского учения, позволившего ему понять задачи и характер революционного искусства. Во-вторых, в этом проявился глубокий патриотизм поэта, его горячая любовь к культуре родного народа.

Наиболее ярко отношение Волькера к прогрессивной литературе прошлого проявилось в его борьбе с буржуазными влияниями на молодую революционную литературу, в его борьбе против замаскированных попыток совлечь литературу с революционного пути.

* * *

Волькер был активным участником ожесточенной борьбы, происходившей в это время на идеологическом фронте.

Огромное значение имело выступление Волькера против одного из столпов официального буржуазного литературоведения Арне Новака. Как уже упоминалось, 1 апреля 1922 г. Волькер читал лекцию «О пролетарском искусстве». Опубликованная затем в журнале «Вар», эта лекция вызвала гневную реакцию буржуазной критики. 12 апреля в газете «Лидове новины» выступил Арне Новак, с пеной у рта обвиняя коммунистов в попрании «свободы художника», в «подчинении» творчества задачам политической борьбы, «программе минуты» и т. п. Статья содержала злобные выпады против коммунизма вообще, против якобы «обветшавшего» исторического материализма. Выпад Новака был рассчитан на то, чтобы нейтрализовать впечатление от выступления Волькера, умалить воздействие этого выступления на литераторов.

Газета «Народни листы» опубликовала статью Шайнпфлуга, аналогичную новаковской, в которой тот лицемерно призывал заменить революционную борьбу нравственным усовершенствованием людей.

Уже в день публикации статьи Новака Волькер пишет о необходимости дать отпор. «Фронт создается и проясняется», — говорит он².

¹ I, 306.

² Jiří Wolkер listy přáteli, str. 59.

Частичным ответом Новаку, ответом Волькера и в его лице ответом революционных деятелей культуры явилась уже статья Волькера «О будущности литературы», опубликованная 20 апреля 1922 г. В этой статье Волькер еще раз сформулировал свои взгляды на революционную литературу, высказанные им в статье «Пролетарское искусство». Для отношения Волькера к литературному наследию и старшему поколению деятелей культуры характерно, что при четкой постановке в статье вопроса о необходимости борьбы с буржуазным искусством он подчеркивает: «Для тех, кто действительно «старые» в старом поколении, я думаю, единственная роль — умереть. Но вопрос о старом поколении не может решаться оптом. Он должен решаться персонально. Ибо в так называемом старом поколении наряду с Дыком и Прохазкой есть Шальда¹ и Неедлы»².

Волькер вновь подчеркивает жизненность нового, революционного искусства, указывает, что оно вызвано к жизни «классовой борьбой, борьбой пролетариата с капиталом», борьбой «за новый, справедливый и человеческий строй, вызвано действительностью, грандиозной и потрясающей сердца». Волькер подчеркивает, что «главным его (революционного искусства. — С. Н.) признаком является тесная связь с конкретной жизнью»³.

Снова отметим, с одной стороны, твердое, последовательное отрицание буржуазного искусства и, с другой — требование реализма революционного искусства, «главный признак» которого — «тесная связь с конкретной жизнью».

Специальным ответом Арне Новаку явилась блестящая статья Волькера «Охранители творческой свободы», напечатанная в «Варе» 1 мая 1922 года⁴.

«Коммунизм, — писал Волькер в майском номере «Вара», — это больше, чем политическая партия, больше, чем «Лидове новины», больше, чем А. Новак со своими «независимыми художниками», больше, чем «программа минуты». Программа минуты заключается сейчас в обратном: как можно больше поносить коммунизм. Не помощь человеку-брату в его борьбе и страданиях унижает искусство, — унижение искусства состоит в том, что человек на страницах капиталистической печати, по ее программе, слепо обрушивается на все, что хоть немного пахнет коммунизмом»⁵.

Волькер разоблачил лживые утверждения Новака о «свободе творчества», «о независимых художниках», стоящих якобы вне борьбы классов.

«Мы... сегодня видим перед собой борьбу... двух миров... Я говорю слеп тот, кто не видит этого. Я говорю бессердечен, а не «внутренне свободен» тот, кто не понимает, на чью сторону должно привести его сердце в этот час. Поэты обязаны сейчас раскрыть величие нашей эпохи».

В статье Волькера показана классовая подоплека буржуазных разглагований о необходимости «нравственного усовершенствования народа», показано, что цель этого «совершенствования» и разговоров о нем — держать народ в узде и повиновении.

¹ Шальда — крупный чешский критик, внимательно следивший за изменением общественной жизни и интересовавшийся революционной поэзией. Позже оказывал помощь в публикации революционных статей и материалов Юлиусу Фучику.

² Jiří Wolker. Výbor z díla (Klasikové, sv. 17), Praha, Svoboda. 1951, str. 199.

³ Там же.

⁴ I, 299. Русский перевод имеется в указанном выше советском издании «Избранного» Волькера, стр. 138—141.

⁵ Там же.

«Здесь мы снова сталкиваемся, — писал Волькер, — со старым буржуазным блудом, с «интеллигентской» позой спасителя, учителя и пастыря, стоящего над толпой. Многие, и я в том числе, именно так все себе и представляли. Но скоро мы поняли, что не народ у нас, а прежде всего мы у народа должны учиться»¹. Статья заключена чеканной формулировкой о том, что «возвышенная нравственность» больше всего требовалась бы там, где, «призывая к «нравственному усовершенствованию народа» подразумевают его покорное повиновение»².

Арне Новак был открытым врагом. Благодаря серьезному изучению теории научного социализма, Волькер сумел разоблачить и замаскированных врагов революционного искусства. Эта сторона его деятельности тесно связана с его стремлением к организационному сплочению сил революционных литераторов. Объединению сил революционной молодежи служили его статьи. Он предпринимал и практические шаги в этом направлении.

В сентябре 1921 г. Волькер принял предложение группы молодых моравских поэтов участвовать в организации «Литературного общества» (Literární skupina). Самым главным для Волькера было создание журнала. Он думает о журнале, вокруг которого группировались бы революционные литераторы Моравии. Он жалеет, что невозможно создать моравский журнал «твердого направления» (so do příslosti směru) типа неймановского «Червена». Однако, вступая в «Литературное общество», Волькер надеялся по крайней мере серьезно влиять на характер журнала, задуманного обществом. В противном случае уже по самым первоначальным планам Волькер предполагал покинуть общество³.

Надежды и планы Волькера не оправдались, и в сентябре 1922 г. он сообщает Пише о выходе из «Литературного общества». Внимательное изучение революционной теории позволило ему разглядеть в новой программе «Литературного общества» попытку подменить революционные идеи эстетством. Мотивы ухода Волькера весьма показательны.

«Причины моего ухода таковы. На общем собрании, не предупредив меня, вылезли с проектом некоей программы, которая должна быть опубликована во вступительном номере «Госта» (издание 2-го года) и стать обязательной для всех членов общества. Содержание программы, насколько я мог уловить при беглом чтении, — старое брненское трусливое двуличие: утопический социализм, который против материализма Маркса вытаскивает «духовные ценности», мечтания о гармонии космоса и другие красивые и двуличные фразы. Конечно, я сегодня еще несовершенный и неподготовленный коммунист, но я знаю: все, что сегодня поощряется как «духовные ценности» — только эстетическое средство превратить в болото любое подлинное социальное усилие. Вообще программа была составлена так, что она доставила бы радость социал-патриотам. И, конечно, ее будут нам предлагать как мудрый и достойный подражания образец»⁴.

«Каждый средний путь, — продолжает Волькер, — запутывание и преступление... Поведение брненцев со своей коммунистической точки зрения не могу назвать иначе, как трусостью, которая растворяет конкретную

¹ I, 300.

² Там же.

³ Jiří Wolker listy přáteli, str. 45.

⁴ Там же, стр. 68—69.

программу в бесполой метафизике, чтобы избежать всех трудностей борьбы и ударов действительности»¹.

Волькер не ограничился выходом из общества, а повел серьезную борьбу с программой брненцев; он не только выступил на собрании общества, но и разоблачил его программу в печати. После того, как в октябре 1922 г. программа появилась на страницах «Госта», Волькер опубликовал в журнале «Вар» (1 декабря 1922 г.) статью под названием «Манифесты». Он назвал программу «Литературного общества» провокацией и показал, что рассуждениями о «духовном освобождении человека от ненависти и злобы», «о новом, чистом пролетарии, дополняющем реальность верой и утопией», об «устаревшем учении Маркса» брненские литераторы прикрывали свое бегство, совершенное «именно в тот момент, когда художник обязан как муж и воин стоять во что бы то ни стало на конкретной почве действительности»² (подчеркнуто нами — С. Н.).

Названная статья Волькера, как и ряд других, имела значение не только для литературной жизни. Она разоблачала оппортунистические тенденции в области идеологии для более широкого круга читателей. В статье, в частности, разоблачены попытки брненцев распространить мнение о возможности добиться изменений в жизни пролетариата без революции. Отсюда их проповедь «освобождения» пролетариата «от ненависти».

«Пока будут классы, — писал Волькер в ответ, — будет классовая ненависть между ними... Сначала необходимо уничтожить классы, а потом исчезнет остальное. Долой проповеди о том, что классовая ненависть могла бы быть устранена при существовании классов! Ничто не принесло бы пролетариату большего вреда. Он стал бы рабочим скотом с вечным ярмом, ибо именно ненависть позволяет ему сохранить свое человеческое достоинство. Классовая ненависть — сила, которая однажды сама уничтожит классы»³.

«Коммунизм, — продолжал Волькер, — образ нового, лучшего устройства жизни, и марксизм — план борьбы за него. Утопический социализм — туманность, которую можно расширять и сжимать в зависимости от потребностей. Согласно манифесту («Литературного общества». — С. Н.) утопический социализм включает, должно быть, все виды социализма, кроме коммунизма, потому что единственно коммунизм от теории переходит к практике»⁴. Волькер показывает, что «манифест» брненцев не случайно приветствовала реакция. Некто Й. Кнап присоединился к брненским литераторам со своим «аграрным гуманизмом». Реакционный журналист Мирослав Рютте, против которого позже выступал Фучик, горячо приветствовал «манифест» в «Народных листах», указывая там, что «почти в тех же выражениях он сам говорил то же самое еще три года тому назад...». Сущность манифеста прекрасно характеризовал и сочувственный отзыв одного из реакционных писателей, заявившего, что упоминание о пролетариате остается в манифесте лишь для прикрытия отступления и что о нем «всерьез не думают».

Как это видно из полемики Волькера с «Литературным обществом», речь шла о содержании литературы, борьба велась вокруг вопроса о прак-

¹ Jiří Wolker listy přáteli, str. 69.

² I, 301—302.

³ I, 302.

⁴ I, 303.

тической помощи литературы революционному движению пролетариата. Речь шла о том, будут ли представители литературы, правдиво изображая действительность, способствовать идеологическому росту пролетариата или же вместе с буржуазией будут растлевать сознание масс.

Не менее ярко характеризует Волькера как борца за действительно революционное искусство его отношение к «Деветсил». Эта чешская литературная организация начала 20-х годов нашего века выступала сначала под революционными лозунгами. Однако состав организации был весьма пестрым. В большинстве случаев революционные лозунги оставались декларациями. А очень скоро «теоретик» «Деветсил» Карел Тайге, используя слабость теоретической работы и пролеткультовские ошибки чешских литераторов, повел организацию по пути космополитизма и формализма. Якобы с «левых» позиций этот «злой дух чешской литературы», как позже окрестила его прогрессивная чешская критика, проповедовал «американизацию искусства», формализм и конструктивизм, ставя целью скомпрометировать революционные лозунги, оторвать литературу от масс, сделать творчество поэтов и писателей непонятным для трудящихся.

Волькер вступил в «Деветсил» в конце 1921 г. Вступлению предшествовали серьезные сомнения и расспросы о членах организации, отраженные в письмах. Основанием для сомнений и расспросов была неудовлетворенность Волькера формалистическим характером поэзии деветсильцев. Еще в июне 1921 г. он писал Пише: «Деветсильский номер (журнала. — С. Н.) совсем обманул меня. Это «рушащаяся гигантомания» («silacké trosky»). К чему эти бубны, стрельба, парад и ракеты!»¹.

Волькер шел в «Деветсил», предвидя борьбу, и шел для борьбы. «... Моя цель, — писал он, — объединение молодежи, чтобы мы вместе укрепляли свои силы»². Особенно важное значение Волькер придавал журналу. Стремление иметь журнал, на который он и его единомышленники могли бы оказывать серьезное влияние в вопросах развития революционной литературы, пронизывает все его письма. С этой мыслью он пришел и в «Деветсил».

Переписка Волькера свидетельствует о напряженной идейной борьбе внутри объединения, сопровождавшейся, повидимому, и личными нападками Тайге на Волькера. Волькер надеялся на реорганизацию «Деветсил». Так, в письме от 16 июня 1922 г. он делится с Пишей: «Не думаю, чтобы был большой смысл сейчас выйти из «Деветсил» и оскорбляться, как девушкам; нашей задачей будет сначала провести в жизнь (uplatniti) свои взгляды, хотя бы это вело и к реорганизации «Деветсил»»³.

¹ Jiří Wolker listy přáteli, str. 33. Достойна внимания эпиграмма Волькера «Деветсил», написанная им еще в 1921 г. и свидетельствующая о критическом отношении поэта к тому, что многие члены «Деветсил» занимались главным образом составлением деклараций и провозглашений, не осуществляя их на практике:

У меня есть сила,
У тебя есть сила,
Объединимся в
«Деветсил»
Там и ты, и я, и мы
Будем составлять программы.

² Jiří Wolker listy přáteli, str. 51.

³ Там же, str. 62.

Энергию, с какой Волькер искал путей объединения революционных литераторов, революционную непримиримость в программных вопросах характеризует вместе с тем тот факт, что одновременно он трезво учитывает возможность разрыва с «Деветсил» и в ряде писем обменивается с Пишей мнением относительно создания нового журнала. Он возражает против «дробления сил», однако, считаясь с возможностью разрыва и в «Деветсил», и в моравском «Литературном обществе», предлагает иметь этот вариант в резерве. «Для нас эта ситуация (т. е. возможность издавать журнал, в организации которого мы приняли бы участие) имела бы смысла лишь в том случае, если бы работа в «Деветсил» стала бы для нас невозможной и нам нужна бы была своя трибуна»¹.

Однако разрыв назревал. Волькер думает над тем, каким образом можно бы было и уход из «Деветсил» сделать эффективным фактом борьбы. Он планирует организованный уход из объединения и публичное выступление перед общественностью о принципиальных расхождениях с Тайге, с разоблачением Тайге.

Однако Пиша вышел из организации, не предупредив Волькера. Получив в ноябре 1922 г. (на каникулах в Простейове) письмо от Пиши с сообщением о его выходе из «Деветсил», Волькер считает решение в принципе оправданным, однако сетует на друга за неорганизованный уход. Он делает вывод, что индивидуальный уход Пиши — лучшее решение вопроса «для них». Теперь его, Волькера, некому будет информировать из Праги: «все пойдет через мою голову». Он высказывает предположение, что вступительная статья к готовящемуся сборнику «Деветсил» была бы удобным поводом для организованного ухода. «И это подействовало бы»².

Из дальнейшей переписки ясно, что Волькер имел в виду несогласие с содержанием статьи и предполагал в этой связи необходимость организованного выступления в печати. Речь шла о так называемом «Революционном сборнике» «Деветсил», который вышел в конце 1922 г. Редакторами этого сборника были провокатор Тайге и отступивший от своих революционных заявлений поэт Сайферт. Вступительная статья сборника, озаглавленная «Новое пролетарское искусство», являлась не только отказом от ранее провозглашенных деветсиловцами, и в их числе Волькером, лозунгов революционного искусства, но и попыткой профанировать самое понятие революционного искусства путем извращения его в духе буржуазного космополитизма и формализма. Это была попытка разложить революционное искусство изнутри.

Сборник превзошел, повидимому, все ожидания и опасения Волькера. В письме от 11 января 1923 г. (также из Простейова) он пишет:

«Были люди, в которых мы верили и которые нас обманули. Но есть люди, которые нас не обманули и в которых мы верим...»³.

«Создать собственную трибуну! — заключает Волькер. — Если это удастся — мог бы это быть лучший чешский журнал... Создать трибуну и бросить каплю ясного света на всю эту грязь литературных нимродов. Встряхнуть немного этот патент на новое искусство, который присвоили несколько фрайеров (frajeru)»⁴. Волькер просит Пишу поговорить о новом

¹ Jiří Wolker listy přáteli, str. 62.

² Там же, str. 75—76.

³ Там же, str. 80.

⁴ Там же, str. 80—81.

журнале с Ольбрахтом и Горой и ободряет его: «Хотя потеряли мы и много, но то, что осталось — крепче и определеннее»¹.

Особое значение имеет для нас письмо Волькера от 22 января 1923 г. В отличие от предыдущего письма, в котором иногда звучат нотки отчаяния, оно — результат серьезного анализа происшедших событий. В этом письме Волькер обнаруживает понимание того, что выступление лидеров «Деветсил» — Тайге и К^о — тонко рассчитанный удар, ставящий целью скомпрометировать самое понятие революционного искусства.

«Прежде всего, о принципиальном вопросе, — пишет Волькер, — о задуманном журнале и, очевидно, обществе, которое вокруг него сформируется... Я думаю, что сегодня почти обязанность всех нас где-то отозваться. Сборник «Деветсил» доказал, что лозунг «пролетарское искусство», который мы все, и мы с тобой в том числе, некогда провозгласили, становится почти предметом осмеяния. Что же, первый удар, нанесенный более тонко, чем прежние выпады В. Дыка, Крейчи и т. д. — должен вызвать полный развал в пролетарском искусстве? Думаю, что это были бы слишком крайние результаты, которых мы не имели права допустить. Мы не отождествляем крах «Деветсил» (этот крах мне кажется собственно прогрессом в области культуры) с крахом пролетарского искусства. А если такое отождествление сейчас проводится, мы должны осознать, что хотя и невольно, но все же мы сами способствовали тому, что общественное мнение считает правильным сравнивать: «Деветсил» = пролетарское искусство. Поэтому, я думаю, наша обязанность показать различие, сохранить, отвоевать утраченное и добиться большего»².

Из этих высказываний ясно, что Волькер думает об организации и новых формах объединения деятелей культуры, стоящих в противовес «Деветсил» на действительно революционных позициях.

У Тайге отказ от национального литературного наследства был тесно связан с космополитической ориентацией всей чешской буржуазии, ориентацией, которая привела позже к Мюнхену.

Ладислав Штолл справедливо указывает, что, расправившись с революционным выступлением чешских рабочих в декабре 1920 г., «безмерно надменные и «национально освобожденные» господа из Живнобанка, Агробанка и Англобанка³ и т. п. начинают с помощью предательского правого крыла социал-демократов направлять развитие нации и государства по пути к Мюнхену...»⁴.

На парижский рынок, по образному выражению Штолла, отправляются вместе с представителями торговых фирм и промышленных синдикатов и буржуазные торговцы от литературы.

Буржуазный безродный космополитизм Тайге был глубоко враждебен Волькеру, горячо любившему свою родину и самобытную культуру чешского народа.

Волькер сумел разобраться в деятельности Тайге, в частности, благодаря тому, что он ближе других подошел к правильному пониманию связи нового, революционного искусства с прогрессивной литературой прошлого. Последнее было большой заслугой Волькера, тем более, что в этом вопросе иногда допускали пролеткультовские ошибки даже такие

¹ Jiří Wolker listy přáteli, стр. 81.

² Там же, стр. 82—83.

³ Крупнейшие банки монополистического капитала в буржуазной Чехословакии.

⁴ Ladislav Štoll. Указ. соч., стр. 53.

чехословацкие деятели культуры, как Станислав Костка Нейман. Заслуга Волькера состояла в том, что, разобравшись в литературной борьбе своего времени, он увидел не только «откровенных» врагов типа Арне Новака и Пероутки, не только «правых» отступников типа членов моравского «Литературного общества», но и врагов, которые, учитывая силу революционных идей, действовали скрытыми методами, прикрывались маской «ультрареволюционности», маской «левой» фразеологии.

Сообщая о своем уходе из «Деветсил», Волькер писал руководителям этой организации: «Программа тех, кто остается в «Деветсил», — не моя программа. С моей точки зрения К. Я. Эрбен ближе пролетарскому искусству, чем Иван Голь и тот же Апполинер»¹.

Эта же мысль выражена в письме Волькера Пише от 21 февраля 1923 г. В связи с переводами современных французских поэтов, опубликованными в специальном номере журнала «Гост» (январь 1923 г.), Волькер сообщает: «...после прочтения французского номера журнала «Гост», я для себя установил, что моим взглядам на пролетарское и вообще новое искусство Эрбен ближе, чем все эти обезьяничающие молодые французы, которые с моей точки зрения — заядлые субъективисты, салонные острословы, рафинированные, сентиментальные и непонятные»².

Из этих высказываний ясно, что буржуазному космополитизму Тайге, журналов «Диск», «Гост» Волькер противопоставляет национальные традиции; отрицая субъективистское, формалистическое искусство французских модернистов и их подражателей в Чехословакии, Волькер обращается к правдивости содержания и формы чешских классиков.

Может вызвать удивление, почему Волькер назвал именно Эрбена, а, скажем, не Безруча, не Неруду, не Чеха, творчество которых гораздо острее в социальном плане. Думается, что это сделано намеренно, и фактически мысль Волькера следует читать: «даже Эрбен ближе...». И Волькер был прав.

Замаскированное контрреволюционное выступление Тайге было одним из звеньев всеобщего наступления чешского и международного капитализма на идеологическом фронте. Так же как чешская буржуазия в своей политической практике прибегала к опыту западноевропейских и американских политиканов, искушенных в формах контрреволюционной борьбы в условиях буржуазной парламентской «демократии», контрреволюционеры в области искусства обращались к практике западного космополитического буржуазного искусства.

Атака Тайге находилась в тесной связи с одновременными открытыми выступлениями буржуазии против революционной литературы. Волькер понял эту взаимосвязь и раскрыл ее, указывая, что удар Тайге был попросту более тонким, чем выступления других врагов революции и революционного искусства.

Контрреволюционеры прибегали и к грязной травле революционных писателей и поэтов, к личным выпадам. Сразу же после ухода Волькера из «Деветсил» приспешники Тайге распустили клеветнические слухи о том, что Волькер будто бы решил писать в духе бидермейера и собирается сотрудничать в консервативном журнале «Люмир» (см. письмо Волькера от 21.II 23 г.)³.

¹ Jiří Wolker. Výbor z díla (Klasikové, sv. 17), Praha, Svoboda, 1951, str. 16.

² Jiří Wolker listy přáteli, str. 90.

³ Там же, стр. 91.

4 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

Расчет был прост и состоял в том, чтобы выставить волькеровское требование реалистического воплощения революционных идей как возвращение к заштанному буржуазному искусству и тем самым или скомпрометировать Волькера в глазах революционно настроенных читателей и деятелей искусства, или, спекулируя на его авторитете, сбить их с правильного пути, запутать. Заслуживает внимания тот факт, что почти в то же время в газете «Моравские новости», «гнусном правительственном листке», по определению Волькера, появилась «глупая», по квалификации Волькера же, статья о лирике, подписанная именем Волькера¹.

Нет необходимости говорить о том, что все эти инсинуации, помимо всего прочего, имели целью опутать клеветой, затравить, довести до отчаяния самого Волькера, создать атмосферу, которая снизила бы его боевой дух, помешала работе. Надо также сказать, что, судя по замечаниям Волькера в последующих письмах, уже в это время он был болен, и травля не могла не сказываться на его здоровье.

Однако нападки не сломили Волькера, его революционные убеждения опирались на серьезное знакомство с марксистской литературой и были прочны. Поэтому он исполнен воли к борьбе. «Ну, подождите!» — обращается он по адресу врагов революционного искусства в одном из писем². Он много думает об организационных формах борьбы, делится конкретными планами создания журнала с Пишей, через него ведет из Простейова переговоры относительно создания журнала с пражскими литераторами-коммунистами. Его письма 1923 г. пестрят упоминаниями о газете «Руде право» и неймановском журнале. Особое внимание Волькера привлекают статьи Неймана и Ю. Фучика. Больной, он ведет через Пишу переговоры с пражскими революционными писателями об организации в Простейове лекции, посвященной «новому искусству в нашем смысле» (10 марта 1923 г.)³.

Осуществлению планов Волькера помешала болезнь, дававшая себя знать еще с января 1923 г. В апреле он слег в постель, и у него был обнаружен туберкулез.

Сделанное Волькером в борьбе с открытыми и замаскированными врагами революционного искусства — яркая страница в истории чешского революционного движения, в истории чешской революционной культуры.

Таким образом, в 1921—1923 гг. формируются революционные эстетические взгляды Волькера.

Осознав идеологическое значение искусства, он формулирует задачи революционной литературы, рассматривая ее как оружие в борьбе пролетариата. Отрицая буржуазное искусство, он противопоставляет индивидуализму идею классовой солидарности, лозунгу «искусство для искусства» — коммунистическую партийность, пессимизму литературы обреченной буржуазии — оптимизм идущего к победе рабочего класса, отвлеченной абстрактности, мистике, формалистической зауми буржуазного искусства — конкретное изображение конкретной действительности, требование доступности произведений для рядового читателя, реализм революционной литературы. Волькер подходил к правильному пониманию взаимосвязи революционного искусства с классическим культурным наследием.

Литературно-критические статьи Волькера, его выступления и рецензии 1921—23 гг., его высказывания о вопросах развития литературы в пись-

¹ Jiří Wolkер listy příteli, стр. 88.

² Там же, стр. 91.

³ Там же, стр. 93.

мах составляют чрезвычайно важную часть его литературного наследства. Они — не только документ идейного роста самого Волькера, они — свидетельство передовых, революционных тенденций в чешской литературе начала 20-х годов, развивавшейся в условиях непримиримой борьбы передовых художников, писателей-коммунистов против извращенного буржуазного искусства. Волькер стоял в этой борьбе рядом с Нейманом, Ольбрахтом, Фучиком.

Статьи и выступления Волькера показывают колоссальное значение научной теории для формирования революционного искусства, революционной поэзии.

В указанные годы чешской буржуазии уже удалось в основном подавить массовое революционное движение. И тем показательнее литературная деятельность Волькера, как свидетельство закономерного, непреодолимого роста нового, революционного искусства, вызванного к жизни самим ходом истории, опирающегося на научную теорию о законах развития общества и идеологии.

Волькер выступил как активный борец против открытых и скрытых врагов революции, действовавших в области культуры. Его боевая полемика с Арне Новаком и Шейнпфлугом, брненскими литераторами из «Литературного общества» и Тайге выражает ведущие тенденции в развитии чешской революционной литературы начала 20-х годов нашего века, формировавшейся под прямым воздействием идей Великой Октябрьской социалистической революции.

Многие мысли и высказывания Волькера о развитии литературы сохраняют значение и ценность и в наши дни, в условиях народно-демократической Чехословакии, где, опираясь на научную теорию искусства, на опыт советской литературы и передовые, революционные традиции отечественной литературы, писатели и поэты под руководством коммунистической партии успешно ведут борьбу за овладение методом социалистического реализма.

* * *

Начиная с 1920 г. и особенно с 1921 г. меняется и характер поэтического творчества Волькера. Его взгляд на жизнь определяется теперь революционным мировоззрением, позволяющим правильно оценивать и воспроизводить в образах окружающую действительность. С другой стороны, творческий процесс превратился теперь у Волькера в целенаправленную деятельность, контролируруемую теоретически осознанными критериями. Исходя из марксистской теории, Волькер пришел к целому ряду верных выводов относительно характера революционного искусства. Осознав идеологическое значение литературы, он понял высокую ответственность поэта и писателя перед обществом. Мысль об ответственности художника пронизывает его статьи и письма 1921—1922 гг. «Чувствую такую огромную ответственность за каждое слово, что боюсь писать, потому что от юношеских мечтаний мы приходим к жизни из стали и бронзы», — делится Волькер с Пишей в августе 1921 г.¹

Отсюда — самокритичное отношение поэта как к своему прежнему творчеству, так и к вновь создаваемым произведениям. В статье «Охрани-

¹ Jiří Wolker listy přáteli, str. 38.

тели творческой свободы» (1922) он печатно заявляет о том, что перерос свой первый сборник стихов «Гость на порог»: «Что же касается моей первой книги, то я спокойно признаюсь в том, что это буржуазная книга. Если в пору ее создания я хотел быть искренним, я не мог писать иначе. В какой мере вторая книга будет пролетарской — тоже не могу сказать. Надеюсь, что А. Новак позволит мне хотя бы стремиться к этому»¹.

Многочисленные высказывания поэта 1921—1923 гг. говорят о его неудовлетворенности и большинством своих новых произведений. Он неоднократно подчеркивает, что это еще поиски, а не зрелые произведения революционной поэзии, или, как образно выражается он, не программа (т. е. не законченные, удовлетворяющие автора программные произведения), а борьба (т. е. процесс борьбы, поисков).

Волькер понимал, что ему предстоит и в своем сознании, и в своем творчестве побороть и преодолеть много пережитков буржуазных взглядов.

Художественная практика в свете охарактеризованных теоретических положений, к которым Волькер пришел, все еще представляла для него серьезную трудность. Надо иметь в виду, что в современной ему чешской литературе почти не было образцов революционной пролетарской поэзии. С другой стороны, все еще сказывались и определенные поэтические навыки, привычный круг образов, ход мысли, выработанные за предшествующие годы не без серьезного влияния буржуазных литературных течений, в том числе символизма. Революционное содержание теперь должно было воплотиться в конкретные образы. Надо было на практике выработать соответствующую художественную форму. Поиски, выработка такой формы и составляют теперь основные усилия Волькера. Это проявилось во всех его жанрах. В июле 1921 г. он сообщает в одном из писем: «Теперь пишу сказки. Они для меня нечто вроде подготовки и трудного экзамена... В каждой — своя форма, совсем иная, потому что пишу. Не хочу разбиться об Уайльда или Андерсена. Объединяет все эти сказки внутреннее содержание, я бы сказал, нравственно-социальное»². Аналогичная мысль высказана поэтом в августе 1922 г. в отношении стихов: «Стихи теперь вообще не пишу; пока не напишу лучше тех, что уже написаны — не хочу публиковать. Я к тому же нахожусь в каком-то кризисе формы — не умею быть простым и правдивым, как хотел бы, и вообще не могу избавиться от всех этих излишеств, красивой, патетической манеры выражаться!» (15 августа 1922 г.)³.

Говоря о форме, не следует толковать это понятие упрощенно, в узком смысле, как обозначение чисто внешних, бросающихся в глаза особенностей произведения. Форма, как конкретное воплощение содержания, неразрывно связана с ним. Поэтому поиски формы — это конкретизация содержания, конкретизация образов (так как в произведениях искусства содержание выражается в образах), и говорить о ней можно лишь в связи с содержанием творчества.

Важно, что создание новых поэтических образов и неразрывно с ним связанные поиски новой формы были у Волькера сознательными, целенаправленными. Они облегчались пониманием того, что революционное искусство должно быть реалистическим, т. е. идти от жизни. Большое значение имел тот факт, что Волькер был на верном пути в отношении

¹ I, 300.

² Jiří Wolker listy přáteli, str. 32.

³ Там же, str. 65—66.

к классическому литературному искусству. И не случайно его социальные баллады, созданные в последний период творчества, принято сопоставлять с произведениями Неруды и Эрбена, к которым следует еще добавить Св. Чеха и Безруча. Поэт учился у классиков.

Наконец, в это время Волькер знакомится с молодой советской поэзией. Ряд фактов позволяет утверждать, что Волькер знал, во всяком случае, некоторые произведения Маяковского. В статье «О литературе» (1922) Волькер говорит о возможном воздействии на одного из чешских драматургов «русских революционных поэтов, например, Маяковского»¹.

«Левый марш» был переведен на чешский язык еще в 1920 г. и опубликован в журнале Неймана «Червен». В том же году в другом журнале Неймана («Кмен») дебютировал и Волькер. Указанное упоминание Волькера о Маяковском связано как с драматургией, так и с поэзией. Поэтому вполне вероятно, что Волькер знал и стихи и пьесы Маяковского. Именно в 1922 г. к пятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции в Праге была поставлена «Мистерия-Буфф». Тот факт, что Волькер говорит о русских революционных поэтах, а не об одном Маяковском, позволяет предполагать знакомство Волькера и с другими представителями советской поэзии. Знакомство Волькера с произведениями советских поэтов способствовало его идейному и художественному росту, его художественной практике.

Если в сборнике «Гость на порог» революционные идеи выражены Волькером в символической, неясной форме и сочетаются с чуждыми им идеями, то в новых произведениях Волькера революционные идеи конкретизируются в ряде мотивов и образов, реалистических по своей устремленности. Свой новый сборник стихов, вышедший в 1922 г., Волькер назвал «Рождение», как бы подчеркивая начало новой страницы в своей творческой биографии.

Многие стихотворения сборника являются в целом или в отдельных образах гимном труду, причем это не тема труда, как она преломлялась некогда в «Лагерном дневнике» шестнадцатилетнего юноши. Теперь труд — не физическая закалка. Это труд рабочего, создающего все блага человеческой цивилизации и насильственно лишенного этих благ. Отсюда тема труда становится одновременно темой социальных противоречий, темой горячей любви к рабочему, темой протеста против капиталистического строя, темой борьбы.

Трудящиеся — основа существования человеческого общества: «Рабочий смертен — труд его живет», — пишет Волькер в «Балладе о глазах кочегара». «Мир лишь те, кто дают ему жизнь, чтобы быть живыми сами», — заявляет поэт в стихотворении «Море» от имени «моряков, грузчиков и рыболовов». Рабочий — герой стихотворений Волькера «Море», «Баллада о глазах кочегара», «На рентгене» и других.

Обращение поэта к новой тематике отражено уже в композиционном построении ряда стихотворений. Так, стихотворение «Море»² строится на

¹ III, стр. 313. Небезынтересно, что влияние русских революционных поэтов на чешских драматургов отмечается Волькером наряду с влиянием «народных драм Тыла», крупного чешского драматурга второй трети XIX в., заложившего основы реалистической драматургии. И в этом факте как бы находит выражение взгляд Волькера на взаимосвязь революционного искусства нашего времени с реалистическим искусством прошлого.

² Материалом для стихотворения послужили Волькеру впечатления поездки на морской курорт в Далмацию, совершенной им в 1922 г. вместе с поэтом Константином Библиом.

противопоставлении привычного, традиционного «пейзажного» образа моря образу моря как стихии, покоренной человеком, «рабочими моря». Поэт восклицает, что увидел «подлинное море» лишь тогда, когда

...hleděl jsem do tváří
vám, námořníci, bárkaři a rybáři,
vám, bratři uzlatých pěstí co v trikotu roztrhaném
nosíte bouře a pohody a celou tu zem,
vám, dělníci věční, sluncem propálení,
kteří tu stavíte moře a jste z něho vystavěni!
...взглянул я, друзья, в лицо вам —
матросам, рабочим порта, и лодочникам, и рыболовам.
вам, люди, вам обладатели тугих кулаков узловатых,
вам, ветры и бури таящим в тельняшках своих полосатых,
всем труженикам неустанным, вам, солнце носящим во взгляде,
вам, люди, что море творите и сами творение моря.

Поэт говорит о своей солидарности с людьми труда. Всеми чувствами и мыслями он слит с ними воедино:

jsem námořník, bárkař a rybář, jsem dělník z přístavu,
v tisíci lodících prolouvám moře a ještě je proplavu,
ne jedněma, tisíci rukama moře se zmocňuji,
ne jedněma, tisíci rukama moře buduji...
...my, skutečnost jediná, skutečnost nejskutečnější!

Я — море! Матрос и рыбак я, я лодочник, я и грузчик,
На тысяче пароходов моряк я по морю плывущий!
Не парю рук, а миллионом работаю я на просторе
не парю рук, а миллионом творю я бурное море!

За рабочими будущее. Они — соль земли:

...И явственней нету яви, чемь явь, творимая нами!¹

Мысль о счастье чувствовать себя членом огромного лагеря трудящихся высказывалась Волькером и в сборнике «Гость на порог», но там эта мысль была выражена абстрактно и туманно. Теперь эта мысль воплотилась в конкретные лирические образы. Трудовой народ выступает в стихотворении в лице наиболее типичных его представителей — рабочих. Стихотворение проникнуто идеей единства трудящихся, которыми держится человеческое общество, которые творят самую «явственную явь», за которыми будущее.

Стихотворение «Море» — поэтическое кредо автора, провозглашающего героем своей поэзии рабочего.

Образ рабочего получил наиболее полное воплощение в балладах Волькера. Интерес поэта к эпике («пробиваюсь к эпике») отражает цельность взглядов Волькера. В его поэзии последних лет начал складываться своеобразный жанр социальной баллады («Баллада о глазах кочегара», «Баллада о неродившемся ребенке», «На рентгене»).

¹ Перевод Л. Мартынова в указ. издании «Избранного» Волькера, стр. 41.

Характерный для баллады элемент трагического отражает в балладах Волькера трагедию рабочего в капиталистическом обществе. Однако баллады Волькера оптимистичны. Оптимизм их связан с непреклонной верой поэта в победу революции. Как правило этот оптимизм подчеркнут афористическими концовками стихотворений.

Трагедия рабочего, не имеющего средств содержать единственного ребенка, показана в стихотворении «Баллада о неродившемся ребенке». Трагизмом овеяна «Баллада о глазах кочегара», в которой гимн труду сочетается с темой гибели рабочего, теряющего здоровье в изнурительной работе. Образ кочегара Антонина вырастает в этой балладе до масштабов большого художественного обобщения.

Стихотворение может также служить наглядным примером изменений в поэтике Волькера.

Баллада открывается картиной электростанции:

Utichly tovarny, utichly ulice,
usnuly hvězdy okolo měsíce,
a z města celého v pozdní ty hodiny
nezavřel oči svých jenom dům jediný,
oči svých ohnivých, co do tmy křičí,
že za nimi uprostřed strojů, pák, kotlů a železných tyčí
dělníků deset své svaly železem propletlo,
aby se ruce a oči jim změnily ve světlo.

Затихли фабрики, затихли улицы,
уснули звезды около месяца,
и в целом городе в час этот поздний
лишь один дом не закрыл своих глаз,
глаз своих огненных, кричащих во тьму о том,
что среди машин, рычагов, котлов и железных балок
десять рабочих сплели свои мускулы с железом,
чтобы их руки и глаза превратились в свет.

Уже в связи с началом стихотворения стоит вспомнить безжизненную сказку Волькера «О бледной принцессе» или абстрактные, хилые стихи, написанные под влиянием символистов, чтобы увидеть всю пропасть, отделяющую от подобных произведений новые стихотворения Волькера, которые преемственно связаны с ранними его стихотворениями реалистической направленности и с традициями чешской классической литературы. В приведенном отрывке каждая деталь конкретна, а вся картина зрительно ощутима. Начальные строки стихотворения по своей классической простоте, лаконичности и точности вполне могут быть сравнены с «зачинами» народных песен. Образ огненных окон, «кричащих во тьму» о ночном труде десяти рабочих, настораживает читателя и предвещает трагический рассказ о типичной судьбе одного из десяти.

Переход к повествованию об Антонине осуществлен при помощи яркой реалистической детали, оно начинается окриком мастера:

«Антонин, кочегар электростанции,
подбрось в топку!»

Картина дышащей пламенем топки, берущей у Антонина силы и зрение, составляет следующую часть баллады. Двадцать пять лет проработал

Антонин в котельной. Вместе с антрацитом он сжигал свое здоровье. Ток, бежавший по проводам и превращавшийся в свет в фонарях и лампах, стоил кочегару зрения... И вот ослепшего Антонина выводят из электростанции друзья — рабочие:

Sběhli se soudruzi,
přestrašení celí,
dvěma nocemi
domů jej odváděli.
Na prahu jedné noci
Žena s děckem sténá
na prahu druhé noci
nebesa otevřená.

Домой Антонина ведут рабочие,
и над Антонином нависли две ночи.
На пороге одной ночи
Жена с ребенком без хлеба,
На пороге другой ночи
Как уголь черное небо¹.

Образ ночи использован здесь в двух значениях: это мир, ставший вечной ночью для ослепшего Антонина, и это ночь — трагедия, которая нависла над семьей кочегара, оставшейся без куска хлеба. Кроме того, образ ночи по ассоциации еще раз развращает читателя к началу стихотворения, напоминает о двадцатипятилетнем ночном труде Антонина, о тяжелом ночном труде его товарищей-рабочих.

Типичность судьбы Антонина подчеркнута в стихотворении строками:

Десять рабочих сплели свои мускулы с железом,
Чтобы их руки и глаза превратились в свет.

Судьба Антонина — одна из многих. Стихотворение будит ненависть к виновникам такой судьбы рабочих.

Однако содержание баллады не исчерпывается изложенным. Дело в том, что стихотворение имеет и еще один смысл: рабочие несут человечеству свет новых идей, новой жизни. Именно этой мыслью и кончается стихотворение:

... však nad černou slepotou veselá lampa visí,
to není veselá lampa, — to jsou oči čísi,
to oči jsou tvoje, jež celému světu se daly,
aby tak nejjasněj viděly a nikdy neumírali...

Над черной слепотой висит веселая лампа,
То не веселая лампа, то чьи-то глаза,
Это твои глаза, данные всему миру,
Чтобы яснее видели и никогда не умирали...

Dělník je smrtelný,
práce je živá,
Antonín umírá,
žarovka zpívá:

Рабочий смертен,
Но труд его жив,
Антонин умирает,
лампа поет

¹ Поэтический перевод В. Журавлева, см. указ. издание «Избранного» Волькера, стр. 41.

(как бы от имени рабочих, несущих свет трудящимся):

Ženo má, — ženo má,
neplač!

«Жена моя, жена моя,
Не плачь!»

Утверждение нравственной красоты созидания сочетается в балладах Волькера с показом вопиющей социальной несправедливости капиталистического строя, с революционным отрицанием капитализма, при котором трудящиеся — бесправные рабы капитала.

Tady jsou paláce — tady podkroví,
tady jsou sytí, — tady hladoví.
Jedni jsou otroci, — druzí diktatoři
A všichni jsou choří.
Svět je jak srdce kulatý,
A je — li do půle rozťatý,
— umíra.

Здесь вот дворцы, а вот здесь — подвалы,
здесь вот голодные — там объедалы,
эти рабы, властелины — другие, — и все больные.
Мир ведь, как сердце, круглый
И если разорван надвое — он умирает,¹ —

пишет Волькер в «Балладе о сне».

В прекрасном стихотворении «На рентгене» Волькер славит классовую ненависть пролетариата к его угнетателям. Если большинство стихотворений Волькера этого времени все еще несут на себе «пятнышки» абстрактности и страдают в отдельных случаях усложненностью метафор, то стихотворение «На рентгене» отличается глубоким реализмом, законченностью и цельностью, глубоким внутренним соответствием содержания и изобразительных средств. Стихотворение — диалог больного рабочего с врачом.

«Co vidím, dělníku, to tvoje plíce jsou.
Fabrika ti je popsala dýmem a sazemi.
Slyším v nich svištění transmisí a stroje, které řvou,
že chudý jen dřinu má na zemi.
Co vidím, dělníku, to tvoje plíce jsou,
prožrané hladem a tuberkulezou.
Umřeš».

«Вижу, рабочий, твои легкие немолодые, —
фабрика копотью их исписала и дымом
Слышу — в них свищут трансмиссии.
Сотни станков ревут,
что удел бедняка на земле — только тяжелый труд,
легкие вижу, рабочий, твои,
изъедены туберкулезом они.
Умрешь,

— говорит врач.

¹ Уточненный нами перевод Л. Мартынова в указ. издании «Избранного» Волькера, стр. 208.

Рабочий просит врача внимательнее посмотреть: его давит еще что-то. Врач отвечает, что видит сердце, мечтавшее о счастье. Рабочий отвергает и это:

«J tuto tíhu, lékaři, já znám.
Však hlouběj, ke dnu tělo prosvět' te mil
Nejtěžší bříme naleznete tam.
Sotva je unášim. A jsem si jist,
až vypadne, že rozkymáci zemi».
«Nejhlouběj, chudý, vidím nenávisť».
«И это бремя, доктор, я знаю,
но глубже, до дна просветите меня, —
там тяжесть, что я лишь едва поднимаю,
прорвется она —
— закачаются страны».

«Глубже я ненависть вижу, бедняк»¹.

В этом стихотворении, в отличие от прежних, символистских, внутренне связан, причинно-следственно обусловлен, художественно логичен и доказателен не только ход основной мысли, но и конкретное воплощение ее, до мельчайших образных деталей, которые развивают, подчеркивают, конкретизируют основную образную мысль, дают ей законченную художественную выразительность.

На самом деле, разве не глубоко типичен для капиталистического общества больной рабочий, потерявший здоровье на фабрике? Разве не типично, что он приходит к врачу уже безнадежно больным? — Лечиться нет возможности. Разве не глубоко правдива мысль врача о причинах, вызвавших болезнь, не правдива страшная картина фабрики, встающая перед глазами врача?

Для стихотворения внутренне логична мысль о трагической судьбе рабочего в капиталистическом обществе. Стихотворение в целом — утверждение классовой ненависти как глубоко человеческого и святого чувства трудящихся.

В стихотворении нет лишних слов, нет абстракций и надуманных образов. Оно — до деталей реалистическое произведение, в основе которого лежит мысль огромного социального содержания, раскрывающая общественную закономерность.

В стихотворении выражена сущность классовой ненависти пролетариата к капитализму. В этом источник реалистической силы стихотворения.

Социальные баллады Волькера возникли как результат освоения и развития в новых общественно-исторических условиях наследия чешских классиков — Эрбена, Неруды, Сватоплука Чеха, Безруча. Опираясь на национально-самобытные традиции чешской классической литературы, поэт в своем революционном патриотизме противостоял буржуазному космополитическому искусству.

¹ Уточненный нами русский перевод В. Журавлева, см. указ. издание «Избранного» Волькера, стр. 51—52.

Обращение к творческим традициям чешских писателей-классиков сказалось уже в использовании Волькером лиро-эпического жанра, органически чуждого буржуазной упадочнической, субъективистской «поэзии».

Баллада — один из излюбленных жанров чешских поэтов XIX в., получивший в чешской литературе своеобразное развитие. Для Неруды, например, характерна реалистическая баллада, нередко социальной тематики. Реалистические конфликты лежат и в основе баллад Волькера. Но героем баллад Волькера становится рабочий. Эмоциональная сила его баллад кроется в революционном восприятии действительности, в глубокой солидарности с рабочим, в глубокой ненависти к капиталисту. Баллады Волькера близки произведениям классической поэзии своим реализмом, конкретностью образов, простотой и четкостью формы, простотой и ясностью языка. Уже сразу после выхода в свет баллад Волькера критики (например, Шальда) отмечали, что местами стихи Волькера приближаются по лаконизму и яркости к народным пословицам и поговоркам. И эта черта резко отличает Волькера от буржуазных писателей, создававших литературный жаргон, кастовый язык символов. Волькер же хотел «быть услышанным» рабочими.

Наряду со стихотворениями Неймана лучшие баллады Волькера входят в сокровищницу чешской революционной поэзии XX века.

Для ряда произведений Волькера 1921—1923 гг. характерна сатирическая направленность. И в этом отношении он также продолжает обличительные традиции чешской реалистической литературы XIX в. Сатира Волькера опять-таки неразрывно связана с классовой ненавистью пролетариата к буржуазии.

В стихотворении Волькера «Лицо за стеклом» мир капиталистических диктаторов представлен в образе ресторана — «царства из музыки, тепла и бархата». Перо Волькера приобретает сатирическую силу, когда он рисует обитателей этого ресторана с «отутюженными губами», «наколывших улыбки на губы и бриллианты на галстуки», «нацепивших газеты на глаза», «чтобы сквозь эти очки бумажные мир представился веселым, потому что сами они веселы в ресторане». Но лишь тонкие стекла отделяют ресторан от улицы, где «горе, нужда и снег». И вот к окну приник «человек с улицы» и вонзил ненавистный взгляд — «острый и холодный, как нож» — в это «великолепие, кубки и вальсы, зеркала для любовниц, в брюха, тепло, фраки и кошельки». И обитатели ресторана обмерли в страхе. Ресторан — могила. Стихотворение рисует страх капиталистов перед «улицей». Оно — предсказание их обреченности и неизбежной гибели.

Сатирические детали стихотворения говорят о том, что человеческие чувства уступили в этом мире место богатству. Упомянув любовниц рядом с кошельками, брюхами, искусственными улыбками, поэт подчеркивает бездушие этого мира, где все покупается за деньги. Сатирическую силу дала Волькеру ненависть к капитализму.

Сатирический элемент присутствует и в лучшей из сказок Волькера «О миллионере, укравшем солнце» (1921). Основная мысль сказки заключается в том, что присвоение капиталистами благ всего человечества — преступление, которое кончится гибелью капитализма. Эта идея выражена аллегорически. Но аллегория названной сказки — не туманные символы. Это аллегория, понятная читателю и приближающаяся в известных чертах к реалистическим аллегориям народной сказки.

Наглядное представление о поэтической эволюции Волькера дает сопоставление сказки «О миллионере, укравшем солнце»¹ с его ранней поэмой «Клития». Солнце в обоих произведениях выступает как символ человеческого счастья. Но если в поэме «Клития» это символ личного счастья, символ любви, то в сказке о миллионере солнце — символ счастья миллионов людей, присвоенного капиталистами. Миллионер, укравший у людей солнце, — обобщенный образ капитализма, обрекающего на жестокие лишения, нужду и бедствия огромное большинство человечества. Уродливость такого положения аллегорически выражена в сказке болезнью миллионера. Все тело его покрылось неизлечимыми омерзительными нарывами, «сердце гнило».

Все больше и больше богатств сосредоточивает миллионер в своих руках. Наконец, он приказывает снять с неба солнце, лишая людей последнего блага и полагая, что солнце вылечит его. Но оставшись наедине с солнцем, закованным в огромное железобетонное здание, он гибнет от его лучей, гибнет от богатства, отнятого у человечества.

Конкретные реалистические детали, создающие образ миллионера, остро сатиричны. В них раскрыто циничное стяжательство капиталистов, этих кашеев буржуазной эпохи.

«Я не останавлиюсь на одном солнце! Я и звезды все поснимаю и положу их в мои сокровищницы. Они будут моими как ценные бумаги, вложенные в банк «Эго». Скоро все будет моим». Рядом с этими «космическими» масштабами грабежа — грязные торгашеские расчеты миллионера о «дополнительных», «попутных» доходах: «... Когда выздоровлю, буду вырабатывать из солнца спички «Гелиос», мазь от ожогов «Солнцетин» и все, что будет еще возможно. Ловкий человек легко может разбогатеть! Как я рад, что до меня это никому не пришло в голову».

В сказке сатирически показано лицемерие буржуазной пропаганды, разоблачена «благотворительная деятельность» буржуа. Сколько сарказма вложено автором лишь в одну маленькую деталь. Умертвив врача, узнавшего о болезни миллионера, миллионер прикидывается благодетелем его семьи: «Вдове был вручен чек на приличную сумму, сиротам — новые учебники, две вполне сохранившиеся ручки из канцелярии миллионера и пенал с надписью: «Учись, сыне, быть мудрым»».

Реклама миллионера о снятии солнца — прекрасная, высокохудожественная карикатура на лицемерную буржуазную прессу. В этой рекламе каждое слово — правда, вывернутая наизнанку. Волькер блестяще спародировал жанр лживой, крикливой статьи из буржуазной газеты, самым бесстыдным образом обманывающей читателей, извращающей факты, представляющей злодеяния и преступления капиталистов как «заботу о трудящихся»:

«Наконец — тьма!

Исконный враг повержен!

Величайшее доказательство человеческой самоотверженности!

Уже от сотворения мира люди подвергались мучениям со стороны величайшего тирана, который когда-либо существовал, — Солнца. Его жестокую тиранию выносило на своих плечах, главным образом, сословие грудящихся, миллионы которых погибали во время работы, пораженные его пагубными лучами. Медицинские круги утверждают, а статистика доказывает, что все сто процентов людей, родившихся под солнцем, под

¹ Русский перевод сказки помещен в указ. издании «Избранного» Волькера, стр. 104—109.

ним же и умерли. Этому деспотизму был положен конец. Известный филантроп, господин Последний Миллионер (кто не вспомнит о той благородной готовности, с которой он обеспечил жену и детей трагически погибшего врача Икс?) за собственный счет снял солнце с неба. Работа удалась благодаря его сверхчеловеческой самоотверженности, и солнце исчезло со света. Господину Последнему Миллионеру обеспечена немеркнущая память»¹.

Сатирический эффект в этой пародии достигнут явным несоответствием рекламы и действительности. Благом оказывается не свет, а тьма, злом не тьма, а свет. Преступление выдано за самоотверженность. Явной абсурдностью доказательств, характерной для рекламы Последнего Миллионера, Волькер подчеркнул преднамеренность лжи.

Сатира всегда связана с решительным отрицанием изображаемых явлений. Сатирическая сила волькеровской «Сказки о миллионере, укравшем солнце» кроется в непримиримой ненависти автора к капитализму.

Утверждая классовую ненависть пролетариата к капитализму в балладах, в «Сказке о миллионере, укравшем солнце» и других произведениях, Волькер тем самым призывал читателей к революционному изменению действительности.

Призыв к революционной борьбе выражен также в прямой форме в таких стихотворениях Волькера, как «Баллада о сне», «Весна».

Идея «Баллады о сне» такова: мечты рабочих о счастливой жизни могут быть осуществлены лишь путем революции. Сюжет стихотворения заключается в том, что рабочему Яну приснился сон о стране, где «исчезли нищие и голодные», где люди живут без горя, без стяжательства и занимаются созиданием, строительством. Говоря о счастливой стране, Волькер имеет в виду Советскую Россию. Увидев возможность иной жизни, Ян еще тяжелее несет рабскую судьбу рабочего. «Любимое видение» всегда стоит перед глазами:

... vidím tisíce neřestí,
neřestí, které tím strašněj své boláky odkryly,
že poznal jsem krajiny, ve kterých nebyly.

... Я вижу тысячи бедствий.
бедствий, которые тем страшней
свои язвы открыли,
что познал я края, где их нет.

Ян рассказывает о сновидении своей подруге, швес Марии, и спрашивает совета, как избавиться от сна, показавшего возможность иной жизни и объяснившего весь ужас буржуазной действительности. Мария отвечает, что надо превратить сон в явь.

Заключительные строки стихотворения рисуют картину шествия рабочих, идущих воплотить свои мечты в действительность:

Z fabrik a podkroví dělníci jdou,
mezi nimi Jan a Marie,
svatí drží v rukou lilie,
Muži — kladiva a meče;

¹ Иржи Волькер. «Избранное», Гос. изд. худож. литературы, М.—Л., 1949, стр. 107—108.

když velké sny se zabíjejí,
 mnoho krve teče.
 Musí se zabít,
 Musí se žít,
 ruce jsou zbraně,
 srdce štít!

С фабрики и из подвалов идут рабочие,
 Среди них Ян и Мария,
 Святые держали бы в руках лилии;
 Мужички держат мечи и молоты,
 Когда воплощают прекрасные сны,
 Много течет крови.
 Надо убить,
 Мы должны жить.
 Руки — оружие,
 Сердце — щит.

В общей схеме стихотворения еще остался элемент усложненного выражения идеи. Но все же оно значительно конкретнее многих произведений Волькера предшествующего периода.

В стихотворении выражена правдивая мысль о том, что пример Советского Союза оказывает огромное революционизирующее влияние на рабочих Европы. «Советская Россия была его великой мечтой и надеждой... — вспоминает мать поэта. — Он любил Россию и видел в ней образ социалистического будущего для всего мира. Он твердо верил в осуществление всех задач, намеченных в России, и отвергал вымыслы, которые распространяли враги Советской страны. Он был пламенным глашатаем коммунистических идей, и в его стихах часто слышится отзыв его коммунистических убеждений, открытая пропаганда которых была тогда запрещена у нас»¹.

В «Балладе о сне» сделана попытка создать образ рабочего, приходящего к революционной борьбе. Характерно, что это рядовой рабочий с «грязной улицы предместий».

Предсказанием революции является стихотворение «Весна». Весна вызывает у поэта мысль об

...pro jiné jaro jiného milování,
 jež čeká teprv své vybojování,
 neb jeho květiny mírné a veselé
 vyrostou na hrotech mečů,
 na stvolech z ocele.

Иной весне, иной любви,
 Что ждет боя,
 Ибо ее цветы мира и радости
 Вырастут на остриях мечей,
 На стальных стволах.

Знаменем весны, знаменем революции отмечена действительность.

...Na rohu ulice,
 na ostří štěstí a běd
 poznal jsem nejhlubší znamení tvá
 o jare roku
 1922.

На углу улицы,
 На острие счастье и бед
 Узнал я самое глубокое знамение твое,
 О, весна года
 Тысяча девятьсот двадцать второго.

— восклицает поэт.

¹ Zdena Wolkegová. Указ. соч., стр. 164.

Во всех рассмотренных произведениях Волькера присутствует прямо или косвенно мысль о счастье борьбы за новый строй. Это борьба за весну человечества, несущую людям цветы мира и радости. Как призыв звучат строки Волькера из стихотворения «Строфы»:

A přemož bolest svou a neptežvykyi ji,
bys stále v boji byl a nikdy po boji

И боль победы, и не думай над
болью,
Будь вечно в бою, никогда —
после боя!¹

В одном из своих последних писем Волькер писал: «...только бы быть действительно работоспособным. Это мое самое горячее желание. Иметь возможность работать, создавать новые ценности, участвовать в преобразовании мировой истории»².

В стихотворении, написанном в больнице, поэт обращается к своим товарищам по борьбе, к коммунистам:

Na nemocniční postel padá svět
a alarm jeho slyším mezi obvazy,
Soudruzi do boje jdou pro spravedlnost,
Soudruzi do boje jdou a nikdo neschází.

Na nemocniční postel padá svět,
Však smrt též na ni dýchá z tmných zákoutí,
Proč nemohu jít s vámi soudruzi?
Proč musím umírat, když chtěl jsem padnouti?

На больничную койку падает свет,
Он тревогу бьет — я слышу сквозь бинты.
Товарищи идут в бой за справедливость.
Товарищи в бой идут, все до одного в строю.

На больничную койку падает свет,
Но и смерть здесь дышит из темных углов.
Зачем не могу я идти с вами, товарищи?
Зачем я должен умирать, когда хотел пасть в бою?

Говоря о «свете», Волькер имеет в виду революционные выступления («он тревогу бьет... товарищи идут в бой»), за которыми он следил и будучи тяжело больным.

Таким образом, и последние, предсмертные стихотворения Волькера были призывом к борьбе за дело рабочего класса, были фактом этой борьбы.

Смерть оборвала жизнь Волькера на 24-м году жизни, когда он был в расцвете творческих сил и, вдохновляемый самым передовым, революционным мировоззрением, вступил в новый этап творчества. Он не успел создать многого. Назвав свой последний сборник «Рождение», он как бы подчеркивал, что творческий путь только начинается. В «Эпитафии», написанной перед смертью, он говорил:

¹ Перевод С. Кирсанова, указ. издание «Избранного» Волькера, стр. 34.

² Jiří Wolker listy přáteli, str. 103.

Zde leží Jiří Wolker, básník, jenž miloval svět,
 A pro spravedlnost jeho šel se bít.
 Dřív než moh srdce k boji vytasit,
 Zemřel, mlád dvacet čtyři let.

Здесь лежит Иржи Волькер, поэт, что любил мир
 И за справедливость его шел в бой.
 Раньше, чем успел вытащить сердце из ножен,
 Умер двадцати четырех лет¹.

Творческий путь Волькера остался незавершенным. Юлиус Фучик, горячо любивший Волькера и посвятивший ему уже первую свою статью, писал: «Его творчество не было завершено, слишком рано оно было прервано смертью, но он успел сказать столько, чтобы каждый понял, с кем он был и против кого боролся». Не закончилось и формирование творческого метода Волькера. Даже в его последних произведениях остались черты абстрактности в изображении явлений действительности. Ряду его образов и картин нехватает полноты конкретно-исторических характеристик, что связано с недостаточным знанием жизни. В ряде его произведений еще остались и элементы чуждых влияний. Нет необходимости останавливаться на них специально, но их следует иметь в виду. Коротко можно сказать, что это та же символистская абстрактность и усложненность метафор в сказке «О поэте и переплетчике», стихах «Проповедь на горе», «Глаза», элементы эстетства в «Балладе о моряке», «Балладе о женщине, боге и мужчине» и т. п. Важно отметить, что не эти элементы составляют суть творчества поэта. Количество их убывает год от году. По мере более глубокого изучения жизни Волькер создавал свою образность, свою революционную поэтику, что и сказалось в его лучших произведениях. Они посвящены явлениям большого общественного значения. Изображение этих явлений отличается проникновением в суть их благодаря передовому мировоззрению поэта, откуда глубина типизации и конкретность образных обобщений, передающих внутренние закономерности и причинно-следственные связи этих явлений в самой действительности. В них поэт выступает с революционной критикой капиталистического мира, в них показана трагедия рабочего в буржуазном обществе. Эмоциональная сила этих произведений кроется в страстной жажде революционного изменения жизни.

Лучшие произведения Волькера характеризуются чертами революционно-романтического изображения действительности и несут в себе, пусть в зародыше, тенденции социалистического реализма. Статьи Волькера и его произведения последних лет сыграли важную роль в борьбе за революционное искусство. Поэт внес важный вклад в развитие революционной чешской литературы, когда передовые чехословацкие писатели и поэты делали первые шаги по пути к искусству социалистического реализма.

Лучшие произведения Волькера, отразившие в образной форме революционное понимание общественной жизни, до наших дней продолжают сохранять большое познавательное и воспитательное значение. В буржуазной Чехословакии редкий концерт или вечер, организованный рабочими, проходил без чтения стихов Волькера. В период фашистской оккупации его

¹ Поэтический перевод М. Светлова, см. там же.

стихи звучали как призыв к борьбе с гитлеровскими захватчиками. И не случайно реакция не раз предпринимала походы против имени и творчества Волькера, выдвигая лозунг «Хватит Волькера».

Широкое признание получило наследие Волькера в народно-демократической Чехословакии. Навсегда положен конец попыткам затушевать революционный пафос статей и поэзии Волькера, замолчать воздействие на него революционного движения, идей Великой Октябрьской социалистической революции, выдвинуть на первый план «романтический» трагизм личной судьбы поэта. Читатели народно-демократической Чехословакии знают и любят Волькера.

Традиции Волькера играют важную роль в развитии современной чехословацкой литературы.

Творческий путь Волькера показывает, что сила искусства заключается в его тесной связи с передовыми идеями времени, в нашу эпоху — с идеями пролетарской революции, позволяющими художнику правильно понимать действительность и делать большие художественные обобщения. На примере Волькера ярко обнаруживается значение марксистской теории для развития литературы, ярко обнаруживается закономерность прихода честных художников к революции.

Продолжать традиции Волькера — значит развивать лучшее из достигнутого им. Из этого исходят поэты и писатели современной Чехословакии, овладевая методом социалистического реализма.

Д. Ф. Марков

НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ ПОЭЗИИ ХРИСТО СМИРНЕНСКОГО

(К вопросу о творческом методе поэта)

18 июня 1953 г. исполнилось 30 лет со дня смерти выдающегося революционного поэта Болгарии Христо Смирненского. Значение его творчества в общественной и литературной жизни страны огромно. Его стихи и песни воодушевляли болгарских революционеров на борьбу против фашизма, их вдохновенно декламировали партизаны в Балканских горах, их с любовью декламируют и сейчас в Народной Республике Болгарии, где стали реальностью заветные мечты автора книги «Да будет день!».

Поэзия Смирненского — наивысшее достижение болгарской литературы 20-х годов нашего столетия. Удивительный дар юноши-поэта (род. в 1898 г., умер в 1923 г.) развился с такой быстротой и с такой силой, что имя Смирненского очень скоро стало популярнейшим именем среди трудящихся страны. Своей деятельностью Смирненский утвердил в болгарской литературе одну из лучших традиций, которую продолжил Н. Вапцаров и продолжает вся современная литература Болгарии.

О Смирненском написано много работ — статей, монографий, воспоминаний и т. д. Ему посвятили свои труды такие видные болгарские марксистские критики, как Г. Бакалов, Т. Павлов и др.¹ Из советских критиков о нем писали К. Н. Державин², проф. А. Величков³, Е. Говердовская⁴.

Авторы этих работ внесли большой вклад в дело изучения творчества Христо Смирненского. Они показали революционную сущность его поэзии и опровергли измышления реакционной критики.

Для изучения творчества Смирненского особенно много сделал Г. Бакалов. Сразу же по выходе из печати книги «Да будет день!» (1922),

¹ Г. Бакалов. Христо Смирненски, София, 1925; Т. Павлов. Христо Смирненски — народен поет (в кн. «Български поети и писатели», София, 1950) и др.

² К. Н. Державин. Новейшая болгарская литература. — «Вестник Ленинградского университета», 1946, № 2.

³ А. Величков. Христо Смирненский, Киев, 1939 [на болг. яз.].

⁴ «Ученые записки» Тамбовского госпединститута, 1951, вып. IV.

Г. Бакалов увидел в ней рождение нового таланта и всемерно способствовал его развитию. Он считал, что с выходом этой книги «на улице пролетарской поэзии наступил праздничный день»¹. В своих статьях «Товарищ Христо Смирненский»², «О значении искусства»³, «Новое в нашей поэзии»⁴ и др. Бакалов впервые указал на поэзию Смирненского как на начало нового этапа в развитии болгарской революционной литературы. Он отмечал новизну содержания произведений поэта, своеобразие его тематики (изображение поднимающихся на борьбу масс, разработка интернациональной темы, в особенности темы Великой Октябрьской социалистической революции), указал на революционно-романтический строй образности его поэзии.

Отстаивая прежде всего общественное значение поэзии Смирненского, Бакалов не ставил своей задачей широко и конкретно характеризовать особенности творческого метода, стиля поэта, определить его отношение к методу социалистического реализма. К сожалению, такой задачи не ставили себе и многие последующие критики. Можно утверждать, что идейно-тематическая основа произведений Смирненского является наиболее изученной областью его творчества. Что же касается художественного своеобразия творчества поэта, его стиля и метода, то об этом сказано пока крайне мало. В сущности этот вопрос рассматривается только в статьях П. Зарева: «Творчество Смирненского — начало нового этапа в нашей литературе»⁵, «Никола Вапцаров — поэт-новатор»⁶, «Путь нашей литературы»⁷.

Заслугой П. Зарева является то, что он поставил вопрос о творческом методе Христо Смирненского, Н. Вапцарова и других писателей, заговорил о становлении социалистического реализма в болгарской литературе. Но поднятый им вопрос еще не решен. Сложность проблемы требует объединенного усилия большого коллектива литературоведов. Только всесторонний анализ деятельности писателей может послужить основой для обобщающей характеристики их метода и стиля.

В своих статьях П. Зарев стремится установить качественные особенности развития пролетарской литературы Болгарии на разных этапах и определить место отдельных поэтов в общем литературном процессе. Задача дальнейшего исследования состоит в том, чтобы углубить начатую разработку вопроса, добиваясь его широкого освещения.

Перед исследователями стоят большие задачи. Во-первых, необходимо глубже проанализировать художественные тексты Христо Смирненского, во-вторых, необходимо уделить больше внимания специфике историко-литературного процесса в Болгарии, без учета которого невозможно сколь-нибудь определенно говорить о формировании социалистического реализма в болгарской литературе. Очень важно учесть своеобразие исторических условий развития Болгарской коммунистической партии. Формирование социалистического реализма должно рассматриваться в органической связи с особенностями конкретно-исторических этапов развития общественной жизни страны.

¹ Г. Бакалов. Христо Смирненски, София, 1925, стр. 7.

² «Ново време», 1923, кн. 23—24.

³ «Нов път», 1923, кн. 1.

⁴ Там же, 1924, кн. 14.

⁵ П. Зарев. Българска литература, София, 1950, стр. 573—612.

⁶ Там же, стр. 613—651.

⁷ Там же, стр. 816—844.

Говоря о Смирненском, необходимо полнее раскрыть величайшее значение для его творчества победы Великой Октябрьской социалистической революции и опыта советской литературы, в особенности опыта Горького и Маяковского, необходимо показать значение передовых традиций национальной болгарской литературы, прежде всего — традиций Ботева и Вазова.

Болгарский критик П. Зарев правильно указывает на близость Смирненского Горькому, однако он не учитывает всей сложности борьбы за социалистический реализм в Болгарии, где своеобразная историческая обстановка обусловила в конечном счете особенности творческого развития Христо Смирненского, не говорит о значении великого опыта М. Горького, который впервые в мире определил общие принципы социалистического реализма, явился, по словам В. М. Молотова, «подлинным родоначальником пролетарской, социалистической литературы в нашей стране и в глазах трудящихся всего мира».¹

В печатных работах о Смирненском недостаточно прослежено формирование взглядов поэта, а без этого трудно говорить о методе, так как зарождение и развитие социалистического реализма в творчестве Смирненского совершалось в единстве с развитием его мировоззрения.

Появившаяся в 1951 г. статья Е. Говердовской «Христо Смирненский и Советская Россия» восполняет некоторые из тех пробелов, которые имеются в статьях других критиков. Положительным в статье Говердовской является то, что автор говорит о формировании мировоззрения Смирненского и стремится определить роль Октябрьской революции в идейном развитии поэта.

В статье шире, чем это делалось до сих пор, проведен идейно-тематический анализ революционной лирики и сатирических произведений Христо Смирненского, предпринята попытка охарактеризовать не только его поэзию, но и прозу.

Касаясь вопросов метода и стиля болгарского поэта, Е. Говердовская пишет: «... в революционной лирике Смирненского и, в частности, в его стихах о Советской России преобладает романтический метод творчества»².

Это утверждение далеко не полно, так как автор не говорит о качественно новых особенностях творчества Смирненского, представлявших по существу начальный этап формирования социалистического реализма. Мало занимаясь изучением художественной специфики произведений Смирненского, Е. Говердовская совершенно обходит вопрос о социалистическом реализме в творчестве болгарского поэта³.

Широко известны высказывания Г. М. Димитрова, который назвал Смирненского болгарским Маяковским; известны также высказывания

¹ В. М. Молотов. Статьи и речи. 1935—1936. Партиздат. 1937, стр. 239.

² «Ученые записки» Тамбовского госпединститута, 1951, вып. IV, стр. 234.

³ В нашей критической литературе все еще проскальзывают ошибочные утверждения, согласно которым становление социалистического реализма в странах народной демократии началось лишь после революции в этих странах, т. е. после 1944 г., в наши дни (см. книгу Е. Наумова «Маяковский в первые годы советской власти», М., 1950, стр. 194).

Подобный абстрактный, внеисторический подход к делу мешает верному освещению деятельности выдающихся пролетарских писателей прошлого (Смирненского, Вапцарова и др.), творчество которых формировалось в большей мере под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции и является национальной гордостью болгарского народа.

тов. В. Червенкова, не однажды подчеркивавшего, что главной особенностью творчества Христо Смирненского является его коммунистическая партийность.

Из высказываний Г. Димитрова и тов. В. Червенкова вытекает, что деятельность поэта должна рассматриваться в связи с возникновением и развитием социалистического реализма в болгарской литературе. Без такого рассмотрения невозможно охарактеризовать новаторские черты поэзии Смирненского.

Вопрос о творческом методе поэта — вопрос очень сложный и, как видим, далеко не решенный. Настоящая статья, отнюдь не претендуя на полноту его освещения, представляет собой попытку содействовать его разрешению.

* * *

Мы усматриваем в творческом развитии Христо Смирненского два основных периода: демократический (1916—1918) и революционно-пролетарский (1919—1923). В существующей критической литературе принята несколько иная периодизация.

Некоторые литературоведы говорят о трех периодах, выделяя и подчеркивая значение Владайского восстания 1918 г. для творчества поэта; другие говорят о двух периодах. Неизменным, однако, во всех работах остается то, что начало революционно-пролетарского периода связывается только с 1920 годом.

Спору нет, революционная тема становится основной темой в творчестве Смирненского именно с 1920 г. Но уже в 1919 г. поэт постепенно переходит от общедемократических позиций к революционно-пролетарской идеологии, что внесло качественные изменения и в его творчество. В 1919 г. Смирненский уже был близок к коммунистической партии, он стал сотрудником коммунистического журнала «Красный смех»; в его творчестве 1919 г. отразилась та борьба, которую вела Болгарская коммунистическая партия против буржуазных партий, и, наконец, в том же 1919 г. появились и первые поэтические отклики на Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Конечно, эти новые особенности проявились в 1919 г. еще недостаточно ярко, но они все же характерны именно как начало нового периода, т. е. всего того, что органически развилось в последующие годы деятельности Смирненского. Поэтому предложенное нами уточнение периодизации творческого пути поэта кажется нам необходимым.

* * *

Христо Смирненский начал печататься во время первой мировой войны, в период господства в болгарской литературе символизма. Значительная группа писателей находилась тогда под влиянием буржуазной шовинистической идеологии. Это был период временного упадка критического реализма и усиления декадентских влияний.

Многие журналы и газеты заполнялись националистическими произведениями Т. Траянова, Н. Райнова и К. Христова.

Под влиянием национализма оказались и поэты Л. Стоянов (сб. «Меч и слово», 1917), Х. Ясенов и др. Не избежал этого влияния и старейший

демократический писатель И. Вазов (сборники: «Песни о Македонии», 1916, «Новые отзвуки», 1917).

Христо Смирненский также испытал влияние национализма. В 1915 г. появились его стихотворения «Летят борцы», «Могилы друзей», «Павший кавалерист», в которых патетически воспеты «ратные подвиги» воинов на фронте империалистической войны. В таких его стихах, как «Хризантемы», «Судьба», «Полночные тени», «Прошедшее», нетрудно увидеть влияние символизма, что проявилось в тематической ограниченности, в пессимистическом настроении автора и в самом строе образности, который характерен для поэтики символизма.

Когда Смирненский писал эти стихи, он был еще слишком молод, не имел сложившегося мировоззрения и потому легко подпал под влияние наиболее сильно проявлявшегося литературного направления — символистов. Не разобрался он поначалу и в характере первой мировой войны, которая проводилась буржуазией под фальшивыми лозунгами национально-освободительной борьбы. Но при всем этом указанные стихотворения не составляют этапа или периода в деятельности Смирненского, не определяют общего характера не только всего его творчества, но даже ранних его произведений. Поэтому неправы те критики, которые утверждают, будто Смирненский пришел в пролетарскую литературу от символизма¹. Поэт никогда не был символистом. Его отношение к действительности, принципы отбора фактов и явлений этой действительности, аспект их художественного изображения резко отличают его метод от творческого метода реакционных романтиков, в том числе символистов. Он не прошел в своем развитии того мучительного пути разрыва с символизмом, который мы наблюдаем у Х. Ясенова, Г. Милева или Л. Стоянова. Уже самые ранние произведения Смирненского характеризуют его как поэта, развивавшегося в русле демократического направления.

Развитию трезвого критического отношения Смирненского к действительности способствовали многие факторы, начиная от условий жизни в семье, от первых детских впечатлений и кончая теми крупными общественными событиями, современником которых был поэт.

Семья Димитра Измирлиева, отца поэта, тяжело пережила опустошительную войну 1913 г. Родной город Измирлиевых Кукуш был разрушен и сожжен греками. Население покинуло родные места. Среди многочисленной толпы беженцев был и Д. Измирлиев со своим семейством. Пятнадцатилетний Христо видел страдания людей, оставшихся без крова, их полуголодное существование.

Материальные затруднения не прекратились и в Софии, куда Измирлиевых забросила судьба. Отцу, мелкому кондитеру, трудно было содержать семью, которая вынуждена была переезжать из одной квартиры в другую, более дешевую. Продолжительное время Измирлиевы жили в пролетарском районе Софии — Юч-Бунар. Будущий поэт непосредственно наблюдал безрадостную жизнь рабочих, их детей, и эти наблюдения затем с большой силой сказались в его творчестве.

Суровая действительность войны, тяжелым бременем обрушившаяся на плечи народных масс, давала себя чувствовать во всей стране. Неисчис-

¹ Л. Фейгельман ошибочно пишет: «Решительно порвав с символизмом, Смирненский явился зачинателем нового этапа в развитии революционной поэзии Болгарии» («Маяковский в странах народной демократии», М., 1952, стр. 218).

лимые жертвы на фронте, разрушения городов и сел, уничтожение материальных ресурсов в тылу и, вследствие этого, — нужда и голод, — таковы были осязаемые результаты войны.

В течение 1916—1917 гг. Смирненский написал большой цикл юмористических произведений. Среди них наибольшее значение имеют: «Марш жителей столицы», «Покупки к празднику», «Аннушка», «Ночь», «Элегия», «Мы — тыловой ураган», «Мечты», «Моя новая любовь», «Молитва жителя столицы» и др.

Почти все эти произведения представляют собой поэтический отклик на те трудности, которые были вызваны первой мировой войной. Смирненский уже тем отличался от многих своих современников-поэтов, что заговорил об этих реальных трудностях и тем самым выразил свое отрицательное отношение к войне, которое с течением времени все более и более развивалось.

Смысл происходящих событий поэт понял не сразу. Последствия войны не сознавались им вначале как страшное бедствие для трудового народа. Он пишет о трудностях с легким юмором, не раскрывая их социальных причин. Бесчисленные очереди за продуктами в столице и связанное с ними недовольство изображены Смирненским в шутливо-ироническом плане, как налет «тылового урагана» на лавки и магазины («Марш жителей столицы», «Мы — тыловой ураган»). В стихотворениях «Ночь» (из цикла «Картины природы»), «Элегия», «Моя новая любовь» также говорится о материальных затруднениях в том же легком юмористическом тоне.

Поэт обладал острой наблюдательностью, умением подметить отдельные факты, характерные для капиталистического города. Об этом свидетельствует стихотворение «Аннушка»¹. Но показательно, что женщина легкого поведения, изображенная в более поздних произведениях с такой потрясающей силой, описана здесь еще с легкой шуткой, не вызывающей ни гнева, ни возмущения. Поэт пишет о «дивной госпоже» в постыдно коротком платье, которая «огненные взгляды бросала» повсюду, но ничего «не заработала». В стихотворении нет раскрытия причин, заставивших женщину вступить на позорный путь. «Аннушка» — предмет легкой насмешки, но вовсе не повод для раскрытия страшного социального зла, порожденного условиями жизни в капиталистическом городе.

В свое время В. Г. Белинский говорил, что под сатирой «должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества»².

Действительность, в которой жил Смирненский, давала обильный материал для такого негодования. Но его выражения в упомянутых произведениях мы пока не находим. Верно подметив реальные факты, поэт не поднялся еще до их художественного обобщения, до создания гневной сатиры.

Поэт не раскрыл в этих произведениях социального смысла войны, не показал тех причин, которые привели к войне, и поэтому его критика носит еще поверхностный характер.

¹ Христо Смирненски. Съчинения, под ред. Т. Боров и Т. Измирлиев. В дальнейшем цитаты из Смирненского приводятся по этому же изданию (т. I — 1946 г. и т. II — 1946 г. и т. III — 1948 г.).

² В. Г. Белинский. Статьи и рецензии, ОГИЗ, 1948, т. 1, стр. 672.

Так, в упомянутом стихотворении «Марш жителей столицы» проводится мысль, что тяжести войны легли на плечи всех — «и тонких и толстых, и богача и бедняка». Схватывая только внешнюю сторону и не умея объяснить происходящих событий, Смирненский не видел выхода из создавшегося положения.

Важно, однако, заметить, что в эти же годы Смирненским были написаны и такие произведения, которые свидетельствуют о поступательном движении поэта к более углубленному изображению конкретной действительности.

Из названных стихотворений следует выделить два: «Покупки к праздникам» и «Молитва жителя столицы». В них уже ясно выражены социальные симпатии автора.

Стихотворение «Покупки к праздникам» представляет живую зарисовку, на первый взгляд, незначительной сцены: ребенок, искушенный соблазнами рынка, просит отца купить яблок, шоколаду и т. п. Отец уклоняется от просьб сына, придумывая самые разнообразные предлоги. Читателю ясно: бедность не позволяет отцу удовлетворить желание ребенка. Это раскрывается в последней строфе, где отец предлагает купить самое дешевое из всего виденного — семечки, которые он покупал сыну и раньше.

Художественная сила стихотворения «Покупки к праздникам» состоит в том, что Смирненский сумел через единичное (частный бытовой эпизод) раскрыть общее — социальную драму необеспеченного трудящегося человека. Избранная поэтом конкретная реальная ситуация помогла ему с художественной убедительностью выразить живое, волнующее чувство. Непосредственность выражения этого чувства достигается выдержанной с начала до конца формой поэтического диалога: просьбы ребенка трогательно-наивны: он просит все, что его привлекает; ответы отца внешне игривы и вместе с тем исполнены сердечной боли: чтобы отвлечь внимание сына от манящих взор спелых яблок, он с деланной серьезностью говорит о них: «Плохие они... горькие... зеленые...». Подобным же образом отец уклоняется и от других покупок. Сочетая в изображении именно эту естественную наивность ребенка с вынужденной игривостью отца, поэт с большой силой воспроизводит социальную несправедливость и связанную с ней душевную горечь трудящегося человека.

В этом стихотворении Смирненский правдиво изобразил реальные факты и реальные отношения людей. Так намечался уже в раннем его творчестве реалистический метод отбора явлений действительности.

Смирненский заявлял в стихах о своем отрицательном отношении к войне. В стихотворении «Юность» (1917) поэт противопоставляет империалистической войне светлую мечту о свободе и счастье. В стихотворении «Молитва жителя столицы» он называет войну «кровавой бойней» («кровоините страшни»). Стихотворение это свидетельствует о пробуждении классового сознания поэта. Смирненский начинает отчетливее видеть, что бедствия войны переживаются вовсе не всеми, что есть люди, для которых война — источник наживы и обогащения. «Торговцы-спекулянты во время войны, — справедливо комментирует стихотворение «Молитва жителя столицы» Т. Боров, — были первым камнем, с которым столкнулось и о который закалилось социальное сознание Смирненского»¹.

¹ Христо Смирненски. Съчинения, под ред. Т. Боров и Т. Измирлиев, т. II, 1946 г., Примечания, стр. 256.

В результате роста общественного сознания поэта критика действительности в его произведениях начинает постепенно приобретать определенную классовую направленность. Объектом критики становятся «жирные торговцы», для характеристики которых подбираются выразительные эпитеты и сравнения: «кърлежи безчет» («бесчисленные клещи»), «безмилостни смукачи на бедния народ» («безжалостные пиявки бедного народа»).

Смирненский не связан еще с общественным движением своего времени, с борьбой демократических классов. Он, конечно, далек и от упований на бога («Молитва жителя столицы»), он хорошо знает, что «и на этот раз бог не услышит его зова». Но ему неизвестны еще реальные средства борьбы против социальной несправедливости, и потому он прибегает к условной форме обращения к богу, чтобы выразить свою ненависть к «жирным торговцам».

Все более ярко проявлявшееся критическое отношение Смирненского к действительности довольно резко отличало его от современной ему декадентской литературы.

В начале февраля 1918 г. в журнале «Барабан» появилось сатирическое стихотворение «Задачи», направленное против поэтов Л. Бобевского и К. Христова («Кирчо»), выступавших во время войны с шовинистическими стихами:

Дадено е:

Кирчо иска автомобил да си вземе,
а Бобевски сметки прави пък след време
до насме или да си купи нейде дача

Дири се във таз задача:

За целта на тези хора колко рими
и ура напред на нож им са необходими.

Дано:

Кирчо хочет приобрести автомобиль,
а Бобевски рассчитывает через некоторое
время
снять или купить себе где-нибудь дачу.

Требуется узнать в задаче:

для цели этих людей сколько рифм
и ура — вперед — в штывы им необходимо¹.

Эти строки, еще весьма несовершенные в художественном отношении, показательны как свидетельство идейного роста поэта. Достаточно сравнить их общую направленность со стихотворением «Летят борцы», чтобы увидеть, какие большие изменения произошли в развитии Смирненского: поэт открыто клеймит лжепатриотизм, резко осуждает националистическую поэзию Бобевского и Христова как поэзию антинародную.

Большой интерес представляет цикл стихотворений «Великогрешным дельцам», опубликованный 18 августа 1918 г. в журнале «Българан». В стихотворении, недвусмысленно подписанном словами «Декадентский карандаш», поэт с убийственным сарказмом пародирует туманную символику декадентов. Он пишет о «нимфе в розовой одежде», которую терзают «налетевшие из тьмы черные вороны — злые печали». Это, очевидно, должно означать: родину терзают хищники. Стихотворение свидетельствует о глубоком понимании Смирненским символизма: он осуждает в нем не только способ выражения, но и определенный тип мышления,

¹ Здесь, как и в большинстве других случаев, дается подстрочный перевод. Поэтические переводы оговариваются особо.

возведенный в некий закон условной образности. В этом состоит смысл сатирического осмеяния надуманного образа «нимфы в розовой одежде».

В 1918 году Смирненский перевел с русского языка на болгарский юмористические стихотворения «Ахмет на минарете» поэта В. А. Величко и «Попугай, Ницше и Кот» поэта В. П. Буренина¹. Выбор этих стихотворений для перевода объясняется, надо полагать, тем, что они были восприняты Смирненским как объективная критика индивидуализма, беспочвенной мании величия «сверхчеловеков», что импонировало его отрицательному отношению к декадансу.

Основу творчества Смирненского составляло критическое изображение буржуазной действительности. В самых ранних его стихах выразилось сочувственное отношение к трудящимся, выносившим всю тяжесть войны. Такая направленность творчества Смирненского характеризует его как поэта-демократа, противостоявшего декадентской литературе. Объективно поэт выступал на стороне прогрессивных сил, однако он еще не был связан с общественным движением народных масс. Поэтому критика буржуазии в его произведениях не была еще заостренной в социальном отношении.

Об отсутствии у поэта общественного идеала говорит стихотворение «Всматриваясь в текущий день» («Загледан в днешния ден»), опубликованное 1-го июля 1917 г. Из этого стихотворения видно, что у Смирненского назревал и развивался протест против современного ему общественного строя, но перед ним были закрыты еще пути выхода из «мира суеты, тьмы и порока». Поэт тревожно искал этих путей, он искал тот общественный идеал, ради которого можно было бы «мир презреть и с гордостью умереть». Ответ на мучившие вопросы Смирненский нашел позже в революционной борьбе народных масс, развившейся под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции.

* * *

В конце 1918 г. в творчестве Христо Смирненского и в его общественно-политических взглядах произошли существенные изменения, свидетельствующие о дальнейшем идейно-художественном развитии поэта. Они явились следствием тех революционных событий, которые произошли осенью этого же года.

Затянувшаяся война привела страну к полному разорению. Катастрофически падал жизненный уровень трудящихся масс, недовольство которых росло изо дня в день.

В тылу и на фронте все более возрастало влияние партии Благоева. «Тесняки» выступали против империалистической войны, разоблачали националистическую политику болгарской буржуазии, призывали болгарских солдат последовать примеру русских братьев и повернуть оружие против правящей верхушки.

Под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции болгарские солдаты на деле последовали примеру русских трудящихся и в сентябре 1918 г. подняли вооруженное восстание. Они заняли город Радомир и объявили там республику. Было занято и село Владей, распо-

¹ Переводы русских поэтов помещены в журнале «Българин» (№ 15, август 1918 г.) за подписью «Ведбал» (псевдоним Смирненского). Т. Боров сообщает, что редакция журнала «не особенно строго соблюдала порядок указывать переводы». (Христо Смирненски. Съчинения, т. II, стр. 258).

ложенное у самой Софии. По названию села это восстание вошло в историю Болгарии как Владейское восстание.

Владейское восстание развивалось стихийно. Партия тесняков, в силу своих неизжитых ошибок, не возглавила его в нужный момент. «Наша партия, — говорил Г. М. Димитров, — не взяла в свои руки руководство солдатским восстанием, не предприняла ничего для превращения его в общенародное восстание, вследствие чего оно оказалось изолированным, без надежного руководства, и было подавлено»¹.

Несмотря, однако, на то, что это восстание было подавлено (в его подавлении участвовала и международная империалистическая реакция), оно явилось поворотным этапом в истории революционной борьбы болгарского народа, показателем революционной силы трудящихся масс, вступивших на путь активной вооруженной борьбы. Его общественный резонанс оказался настолько внушительным, что в буржуазных кругах начался переполох. Царь Фердинанд 3 октября 1918 г. отрекся от престола и бежал, бежали также и некоторые представители царской клики. Армии международного империализма — Англии и Франции, с одной стороны, и Германии — с другой стороны, воевавшие между собой, были брошены на подавление революционного движения в стране.

Значительность происшедших в Болгарии революционных событий подчеркнул В. И. Ленин. «Казалось бы, что такая страна, как Болгария, — указывал он в 1918 г., — колоссу англо-американского империализма ведь страшна быть не могла. Однако революция в этой маленькой, слабой, совершенно беспомощной стране заставила англо-американцев потерять голову и поставить условия перемирия, которые равны оккупации. Там теперь, где провозглашена крестьянская республика, в Софии, этом важном железнодорожном пути, все железные дороги заняты англо-американскими войсками. Им приходится бороться с крестьянской республикой маленькой страны»².

Владейское восстание солдат означало не просто поражение Болгарии в войне, оно означало крах политики буржуазии. Антинародность этой политики становилась очевидной для всех честно мыслящих людей.

Каким же было отношение Христо Смирненского к Владейскому восстанию, что нового внесло оно в его творчество?

Известно, что к началу восстания Смирненский находился в военном училище. Юноша жил ложными понятиями о долге, о «воинской чести». Поэтому, когда на подавление восстания были отправлены юнкеры военного училища, Смирненский вместе с ними выполнял неблагоприятную роль послушного орудия в руках правящей буржуазии. Отрицательно относясь к войне, он, однако, не понимал еще смысла происходящих событий. «Слепцами, слепцами были мы», — восклицают герои Смирненского в рассказе «Солнце». Эти слова поэт относил и к самому себе.

Участие поэта в подавлении революционного восстания свидетельствует о незрелости его политических взглядов, о его явных заблуждениях. Но характерно, что, столкнувшись непосредственно с революционно настроенными массами, он быстро начал прозревать. Поэт узнал о причинах восстания и понял свои заблуждения. Он посетил Радомир, где была провозглашена республика. Смирненский видел убитых и раненых, перед его глазами предстало страшное зрелище последствий кровавой бойни.

¹ Г. Димитров. Политический отчет V съезду БРП(к), София, 1948, стр. 17.

² В. И. Ленин. Соч., т. 28, стр. 138.

Происшедшие события имели для Смирненского огромное значение. Он говорит об этом в рассказе «Глаза» (1919). Размышления о судьбе убитого юноши служат средством для выражения протеста против войны, исполненного страстной лирической взволнованности. «Нет, будто это не были глаза мертвеца, — пишет он, — а два блестящих стальных острия, чей отблеск был соткан из лучей какой-то холодной массы застывшего проклятия, невыраженного негодования, окаменевшего ужаса и невысказанных вопросов. И этот взгляд мертвых глаз открыл кровавую расщелину в моем мозгу и вгнездился глубоко-глубоко в моем сердце...»¹.

В этих словах — и резкое осуждение войны, и признание, что война многому научила поэта (по образному выражению — «открыла кровавую расщелину в мозгу»). Весь рассказ строится на контрастном сопоставлении личного прошлого — малозначащего, ничтожного мирка юнкеров — с настоящим, с движением народа, которое «поднималось, как гневный исполин, насупивший брови, скрестивший руки на груди и устремивший острый взгляд в даль, словно пытаюсь проникнуть в завтрашний день»².

В период Владейских событий Смирненский почувствовал силу народных масс, их правоту. Он видел их в борьбе и понял их законную ненависть к зачинщикам войны. Духовно он породнился с этими массами, в нем пробудились и начали развиваться революционные интересы. В ноябре 1918 г. Смирненский уходит из военного училища и решительно порывает с юнкерской средой. Уход поэта из училища — факт большого политического значения. Он свидетельствует не только о возросшей неприязни Смирненского к буржуазному миру, но и о том, что поэт определил свое место на стороне борющегося народа.

Все это очень важно для понимания идейно-художественного развития Христо Смирненского. В его творчестве появились новые черты. Во-первых, критика буржуазии стала острее и целеустремленнее, потому что поэт находил реальную общественную опору в борьбе народных масс. От легкой шутки, составляющей содержание первых его произведений, Смирненский переходит к политической сатире. Во-вторых, в его произведениях впервые возникла тема изображения революционной борьбы, появились мотивы героической романтики. Шире стал творческий охват действительности, глубже ее изображение.

Наиболее значительным произведением, в котором проявились новые черты, является опубликованное 21 ноября 1918 г. в журнале «Българан» стихотворение «От великого до смешного». Это — прямой отклик на Владейское восстание. Движение протестующих масс обусловило высокий гражданский пафос всего стихотворения.

Характеризуя войну как «зловещие волны крови и слез», поэт обрушивает свой гнев на тогдашних правителей Болгарии, приведших страну к катастрофе. Он называет их предателями, виновниками народного горя — разрушений и неисчислимых жертв. Они бегут от народной мести:

Из черни руин, сред пламък и дим,
край трупове ледни
Промъкват се плахо един по един
рой призраци бледни,
проклятие тежко подир тях пълзи.

Среди черных руин, среди пламени и дыма,
через трупы ледяные,
крадучись, проползает
рой призраков бледных,
проклятье тяжелое во след им ползет.

¹ Христо Смирненски. Избрани произведения, София, 1948, стр. 227.

² Там же, стр. 228.

«Призраки бледные» — это объятые страхом (в этом смысл эпитета «бледные»), бегущие от народного гнева зачинщики войны; «черные руины», «ледяные трупы» — последствия их «деяний», и потому их неотступно преследует проклятие народа.

Изображение нарастающего протеста народных масс — главный мотив стихотворения. У Смирненского до этого еще не было произведений подобного рода:

Далече там някъде буря бучи
ръце се протягат,
ръце се протягат за правда
и мъст...

И воини бодри се мълком редят
под светли и нови
девизи, зоващи за мирна борба...

Далеко там где-то буря ревет,
вздымаются руки,
тянутся руки к правде
и мести...

и воины бодрые молча становятся в ряды
под светлыми и новыми
лозунгами, зовущими к борьбе за мир...

В этом стихотворении Смирненский впервые не только критикует, но и провозглашает революционную перспективу. Он говорит о новой войне — справедливой («воины бодрые молча становятся в ряды под светлыми и новыми лозунгами»). Нельзя, конечно, считать, что идеалы Смирненского политически определены и ясны. В стихотворении передана лишь мысль о наказании виновников войны. Героические мотивы, отразившие непосредственную связь поэта с борющимися народными массами, не получили в те дни надлежащего развития: Смирненский еще не был связан с революционной борьбой пролетариата и не понимал значения идей Великой Октябрьской социалистической революции.

* * *

В течение 1919—1923 гг. революционное движение в Болгарии вступило в новый этап своего развития, приведший к глубоким изменениям во всей болгарской литературе, оказавший решающее влияние и на Смирненского. Характер революционного движения этого периода отличен от революционного движения предшествующих лет. До конца первой мировой войны социалистическое движение было еще слабым, недостаточно организованным. Социалистическая борьба уже велась, но в силу тогдашних исторических условий она заслонялась общедемократическими требованиями.

Партия тесняков допускала в руководстве социалистическим движением серьезные ошибки. Характеризуя этот период деятельности партии, Г. Димитров говорил: «Несмотря на то, что наша партия непрестанно пропагандировала идею социалистической революции, несмотря на то, что она указывала на эту революцию как на единственный спасительный для трудящихся выход, у нашей партии не было ясного представления по основным вопросам этой революции. Она не ставила перед собой разработку вопросов о конкретных способах осуществления революции у нас в Болгарии, о ее главных движущих силах, о ее характере, о ее особенностях, о роли рабочего класса»¹.

¹ Г. Димитров. Политический отчет V съезду БРП(к), София, 1948, стр. 15.

Иную картину мы видим в 1919—1923 гг. Политически вырос болгарский рабочий класс, он стоял уже во главе борьбы. Революционное движение в стране было обогащено опытом Великой Октябрьской социалистической революции, и это в большой мере определяло характер движения как пролетарского, социалистического движения. Шире, чем раньше осуществлялась такая форма борьбы как массовая политическая стачка, которую В. И. Ленин называл «чисто пролетарским орудием борьбы»¹.

Осенью 1919 г. в Болгарии началось широкое стачечное движение пролетариата. Это были, во-первых, самые крупные выступления рабочих во всей истории Болгарии; во-вторых, это были организованные выступления, проходившие под руководством коммунистической партии. 28 декабря 1919 г. была объявлена стачка железнодорожников, в подкрепление которой БКП организовала трехдневную всеобщую политическую забастовку. Эта стачка транспортных рабочих длилась более 50 дней и осталась в истории Болгарии как памятная страница героической борьбы рабочего класса против буржуазии.

Болгарская коммунистическая партия стала тогда на путь большевизации, на путь теоретического усвоения и практического внедрения ленинского учения о пролетарской революции.

В марте 1919 г. в статье «За два года» И. В. Сталин указывал: «Большевизм из «чисто русского продукта» превращается в грозную международную силу, расшатывающую самые основы мирового империализма»².

Воспринимая опыт партии большевиков, — первой «ударной бригады» мирового революционного и рабочего движения» (И. В. Сталин), — БКП шла по пути изжития ошибок «тесняков». Она переходила от общих лозунгов к конкретному руководству революционным движением в стране: непосредственно руководила политической борьбой болгарских трудящихся, развивала активность борющихся масс, повседневно направляла их борьбу.

Невиданный до того времени размах революционного движения провел резкую грань между двумя борющимися лагерями — революционным народом и реакционной буржуазией. Если раньше болгарская буржуазия позволяла себе либеральничать и стремилась использовать демократическую борьбу трудящихся, то в период 1919—1923 гг. она полностью обнажила свою реакционность, открыто ополчилась против широких масс трудового народа.

Писатели были поставлены перед исторической необходимостью выбирать свое место по ту или по другую сторону баррикад. Так как идеологические позиции буржуазии были ослаблены явным провалом ее националистической политики в результате поражения в войне, а революционное движение приобрело широкий размах во всей стране, то передовая, честная интеллигенция переходила на сторону борющегося народа. Это привело к интенсивному росту и мощному развитию в этот период революционной литературы.

Под влиянием происшедших событий кризис буржуазного искусства — символизма все более и более обострялся. Наиболее талантливые поэты

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 216.

² И. В. Сталин. Соч., т. 4, стр. 243.

порывали с символизмом и переходили на сторону революции. Так поступил Христо Ясенев, написавший еще в 1917 г. стихотворение «Петроград», посвященное Октябрьской революции. От символизма отходил и Гео Милев, который впоследствии написал свою революционную поэму «Сентябрь». По тому же пути шли тогда поэты Л. Стоянов и Э. Димитров.

В революционную литературу пришли новые таланты — А. Разцветников, Ламар, Румянцев. Активно выступал со своими произведениями старейший пролетарский поэт Д. Полянов.

Лагерь революционной литературы вел непримиримую борьбу против буржуазно-реакционных писателей, объединившихся в это время вокруг журнала «Златорог».

В период обострившейся общественной и литературной борьбы Смирненский ясно определил свое место. Правдиво изображая общественную жизнь послевоенной Болгарии, вникая в политическую борьбу своего времени, он неизбежно пришел к признанию политики коммунистической партии как политики справедливой, направленной на защиту интересов трудящихся масс. К этому привел его собственный опыт. Поэт вступил в коммунистическую партию, и это определило характер всей его литературной деятельности.

Партия помогла Смирненскому глубже вникнуть в социальные противоречия эпохи. Под ее влиянием поэт начинает видеть не только классовые различия, борьбу классов, но и закономерности этой борьбы. Он начинает осознавать историческую миссию рабочего класса как ведущей силы в революции. Известно, что партия в то время еще не была партией нового типа. В ее деятельности было еще немало ошибок. Процесс ее большевизации только начинался. Но уже это начало явилось фактом большого значения: партия указала на необходимость подчинения всей идеологической работы задачам революционной борьбы пролетариата. Она стремилась придать революционной прессе резко выраженный партийный характер. В противовес буржуазной лицемерной «свободе творчества», означающей в сущности зависимость от денежного мешка, партия воспитывала писателей в духе открытой защиты интересов трудящихся. Эту линию проводил выходивший до 1923 г. старый журнал коммунистической партии «Новое время» (ред. Д. Благовоев), той же линии придерживались журналы: «Красный смех» (1919—1923; ред. Х. Ясенев и К. Кюлявков, а с 1920 г. — Д. Полянов), «Борьба» (1919—1920) и «Новый путь» (1923—1924). Редактором последних двух журналов был видный марксистский критик Г. Бакалов.

Названные журналы играли большую роль: они объединяли наиболее прогрессивных и талантливых писателей, благотворно влияли на весь ход литературного развития. К. Кюлявков рассказывает в своих воспоминаниях: «Здесь (в журнале «Красный смех». — Д. М.) начали свою литературную деятельность поэты Ламар, Ас. Разцветников, писатели А. Каралийчев, Г. Караславов, Хр. Радевский и ряд других больших и малых поэтов и беллетристов»¹. Известно, что на страницах этого журнала вырос и самый крупный поэт той эпохи Христо Смирненский.

Партия воспитывала коммунистов в духе глубокого сознания своего революционного долга, указывала на необходимость быть активными участниками революционной борьбы рабочего класса. Писатели-комму-

¹ Крум Кюлявков. Изкуство и политика, София, 1947, стр. 229.

нисты сознавали, что и непосредственным выполнением своих партийных поручений, и своим творчеством служат пролетарской революции. Ведя систематическую борьбу против всяких эстетских теорий «чистого искусства», против буржуазного индивидуализма и национализма в литературе, партия защищала принципы революционно-действенного пролетарского искусства, открыто служащего высоким целям освободительной борьбы пролетариата.

Повседневная работа партии закаляла молодых коммунистов, воспитывала их в духе воинствующей партийности. Можно с уверенностью сказать, что без направляющего идейного влияния партии Христо Смирненский не развился бы (и так быстро!) как выдающийся пролетарский поэт. Именно в партии он поднялся до революционного пролетарского сознания, именно партия сделала его преданным солдатом пролетарской революции, каким он чувствовал себя до конца своей жизни.

Биографы рассказывают, что Смирненский был активным членом своей первичной партийной организации: он участвовал в распространении брошюр и воззваний, в охране клубов и партийных помещений, в проведении митингов и публичных собраний и т. д. Партийный долг сознавался им как первейшая обязанность, которую он не отделял от своих личных интересов. Поэтому он выполнял свои партийные обязанности со всей страстью беззаветно преданного делу партии коммуниста. Это единство личного и общественного стало характерной чертой всей деятельности Смирненского, важнейшим принципом его художественного творчества; коммунистическая партийность определила его общественно-политическое и художественное мышление.

Смирненский был активным сотрудником коммунистических журналов и газет своего времени («Красный смех», «Рабочая газета» и др.). Кроме того, с октября 1921 г. до середины 1922 г. он был редактором сатирического журнала «Българан», а с ноября 1922 г. — редактором юмористического еженедельника «Маскарад». Поэт живо откликался на текущие события. Он считал своим долгом писать «на злобу дня». Издатель и комментатор произведений Смирненского Т. Боров замечает по этому поводу: «В злободневных стихах Смирненского, неделя за неделей, отражена наша политическая действительность в течение 1918—1920 и особенно 1921, 1922, 1923 гг. Подробно комментировать эти стихи означало бы написать политическую историю тех лет»¹.

Смирненский не боялся писать о «малом», реагировал на отдельные факты и случаи, выполнял заказы редакций газет и журналов. Он полностью отдавал свой талант на службу революционным задачам текущего момента. Имея в виду эту сторону деятельности Смирненского, товарищ В. Червенков говорил о нем: «Он не гнушался никакой работой в пользу революции, какой бы «грубой» эта работа ни была. Он не стыдился быть в настоящем смысле слова «чернорабочим» пролетарской революции»².

Отвечая на призывы партии, «на злобу дня» писали тогда и другие революционные поэты — Д. Полянов, Х. Ясенов. Многие воспринимали Смирненский у старого пролетарского поэта Полянова. Тодор Павлов вспоминает, что Смирненский «с радостью принял и работал в сотрудничестве и под идеологическим руководством Полянова, у которого многому научился и прежде всего научился тому, как откликаться на самые злобо-

¹ Христо Смирненски. Съчинения, т. II, София, 1946, стр. 248—249.

² В. Червенков. За изкуството и културата, София, 1950, стр. 131.

дневные, самые острые политические вопросы дня и как насыщать свою поэзию ясной и определенной социалистическо-коммунистической идеей»¹. В творчестве этих поэтов есть много общего со Смирненским. Но их творческие рамки были значительно уже, они уступали огромному размаху и поэтическому мастерству Христо Смирненского.

Стихам, посвященным фактам текущей действительности, Смирненский часто давал заглавие или подзаголовок «Злободневка». Тематика таких «злободневок» самая разнообразная. В них поэт подвергал беспощадной критике буржуазные партии и буржуазную прессу, разоблачал произвол цензуры и всякого рода провокации, бичевал русских белогвардейцев, находившихся в Болгарии, и болгарскую буржуазию, поддерживавшую их, и т. п. В стихотворении «Выборный хоровод» («Изборно хоро», 1919) Смирненский показывает ту гнусную игру, которой были заняты буржуазные партии в предвыборное время. Он нашел для их характеристики яркое образное выражение: «разноцветные демагоги». В стихотворении «Выборное воззвание» («Изборен позив», 1920) поэт пишет об успехах коммунистической партии в предвыборной борьбе и зло высмеивает партию народняков — «читателей Добриянова» («Четците Добриянови») ², которую ожидал провал на выборах. В стихотворении «Кронштадт» (1921) Смирненский клеймит буржуазную прессу, распространявшую в связи с кронштадтским мятежом самые невероятные слухи о Советской России. Когда 24 мая 1921 г., в праздник Кирилла и Мефодия, в колонны демонстрантов с провокационной целью была брошена бомба и провокаторы обвинили в этом коммунистов, поэт выступил со стихотворением «Болгарская Фемида», в котором защищал честь своей партии.

Смирненский откликался на все более или менее значительные политические факты. И в освещении каждого факта видна позиция автора-коммуниста, воюющего за интересы своей партии. Стихотворение «И их столько же!» (1921) посвящено работе третьего съезда БКП. Поэт гордится силой своей партии, которую он противопоставляет жалким попыткам общедельцев (болгарских меньшевиков) сравняться с коммунистами и заявляющих, что «их столько же!» Эти слова иронически поставлены в заглавие стихотворения. С гордостью и верой в торжество пролетарской революции пишет Смирненский о третьем конгрессе Коминтерна, который закончил свою работу в Москве 12 июля 1921 г. («Счет до трех»).

Произведения Смирненского «на злобу дня» разнообразны по форме. До Смирненского в болгарской литературе не было поэта, который мог бы сравниться с ним по разнообразию жанров произведений, созданных как непосредственный отклик на события текущей общественной жизни. Мы встречаем у него и стихотворный фельетон, и фельетон в прозе, и пародию, и лирику, и эпиграмму, и басню, и очерк. Поэт своей практической деятельностью разбил теорию о том, что поэзия создана якобы для «высшенных целей» и должна избегать «прозы будничной жизни». Он доказал, что «злободневка» — не «однодневка», т. е. живет не один день. Все зависит от того, как решена тема в произведении. Многие произведения Смирненского этого типа, написанные просто и ясно, отличаются высоким художественным мастерством. Так, характеризуя члена буржуазной

¹ Сборник «Развитие на българската литература», т. 2, София, 1952, стр. 327.

² С. Добриянов (Смирненский вспоминает его и в стихотворении «Хоровод» под именем «Връбчо») — продажный журналист, писавший статьи в угоду партии народняков.

6 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

партии, носящей демагогическое название «Народная партия», поэт остроумно объясняет название «народный»:

Та затова народен е човек
у него всичко е народно:
имотът, златото, креватът мек.

Он потому народный человек,
что у него все народно:
имущество, золото, мягкая постель.

Смирненский с убийственной резкостью изображает буржуазную цензуру как плод необычного брака — глупости и мрака:

Като дете на глупоста, тя, зла и гневна,
против ума се опълчи;
родена в тъмно, съскаше вседневно
към всяко снопче от лъчи.

Как плод глупости, она, злая и гневная,
против ума ополчилась;
рожденная во мраке, она шипела ежедневно
против всякого пучка лучей.

Поэт работал необычайно много. Сочиняя свои злободневки, он тут же придумывал к ним карикатуры и даже набрасывал их вчерне, чтобы сообщить свои соображения художникам-карикатуристам.

Характер всей этой работы Христо Смирненского близок характеру той неутомимой деятельности, которую вел Маяковский в РОСТА в 1919—1922 гг. Советский поэт, как известно, создал изумительные образцы агитационной поэзии. Его политическая сатира периода гражданской войны составляет, по собственному выражению Маяковского, «второе собрание сочинений». Эстетствующие литераторы нападали на Маяковского, пренебрежительно относились к его агитационным стихам, написанным «на злобу дня», не признавали за ними никаких достоинств. Маяковский отменял эти выступления, как не имеющие ничего общего с революционной литературой. «Поэт не тот, — говорил он, — кто ходит кучерявым барашком и блеет на лирические любовные темы, но поэт тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо в арсенал вооружения пролетариата, который не гнушается никакой черной работой, никакой темой о революции, о строительстве народного хозяйства и пишет агитки по любому хозяйственному вопросу»¹.

Повседневная работа Смирненского в газетах и журналах, его многообразная поэтическая практика утверждали живую связь поэзии с революционной борьбой коммунистической партии и народа. В этом проявилась важная черта новаторства Смирненского как поэта, ставшего на путь создания новой, социалистической литературы. В противоположность теориям «чистого» искусства, в отличие от поэзии пассивного созерцания, Смирненский создавал активную, революционно-действенную, пролетарскую поэзию. Именно против этой особенности творчества поэта яростно выступала литературная реакция. Журнал «Златорог» называл творчество Христо Смирненского «прикладной поэзией», которая «черпает свое вдохновение из хроники «Рабочей газеты» («Работнически вестник»)»².

Смирненский отстаивал свои позиции в ожесточенной борьбе с реакцией. Его постоянная работа в редакциях газет и журналов, его активное участие в общественной жизни страны развивали в нем талант поэта-борца, воспитывали и укрепляли чувство воинствующей коммунистической

¹ Выступление в Доме Комсомола Красной Пресни на вечере 25 марта 1930 г., посвященном двадцатилетию деятельности. Сочинения в одном томе. М., 1941, стр. 506.

² «Златорог», 1923, кн. 3, стр. 162.

партийности, вырабатывали умение наблюдать и обобщать отдельные конкретные факты большого политического значения. Весьма показательно в связи с этим, что такое замечательное произведение пролетарской литературы Болгарии, как «Углекоп», представляет собой непосредственный поэтический отклик на известный призыв Коминтерна об усилении агитации среди трудящихся масс.

Характеризуя участие Смирненского в политической борьбе, необходимо заметить, что при жизни поэта у власти стояли земледельцы. В то время между Земледельческим союзом и коммунистической партией не было политического союза. Это связано с давней ошибкой Болгарской коммунистической партии, у которой и в 20-х годах отсутствовало еще ясное понимание ленинской идеи союза рабочего класса и крестьянства. Партия, как уже указывалось, не возглавила солдатского восстания в 1918 г., а во время фашистского переворота 9 июня 1923 г. заняла ошибочную позицию нейтралитета.

От этого выиграла фашистская буржуазия, которая, воспользовавшись создавшейся ситуацией, расправилась сначала с земледельцами, а потом обрушила всю свою злобу и на коммунистов.

Все это не могло не оказать влияния на мировоззрение Христо Смирненского и на его творчество. Среди многочисленных произведений поэта есть и такие, которые направлены против Земледельческого союза и его лидеров («Скиталец Александр путешествует по Европе», «Элегия», «Эпитафии», «Земледелец» и др.). Поэт часто высмеивал «оранжевую власть»¹. В его отношении к земледельцам, несомненно, отразилась ошибочная позиция коммунистической партии. Смирненский не понимал тогда идеи революционного союза рабочих и крестьян, и это ограничивало его творческие возможности. В его произведениях нет ярких образов трудового крестьянства. Но надо подчеркнуть, что нигде в его произведениях мы не находим и выступлений против крестьянства.

Говоря об исторических условиях, в которых выступал Христо Смирненский, необходимо особо подчеркнуть значение победы Великой Октябрьской социалистической революции и общего подъема мирового революционно-пролетарского движения.

Болгарская коммунистическая партия направляла рост поэта; именно она всей своей деятельностью указала ему на необходимость усвоения идей Великой Октябрьской социалистической революции. Отношение БКП к Октябрьской революции, выраженное в многочисленных статьях партийной прессы той поры, на страницах которой публиковал свои произведения поэт, вся политика партии, направленная на усвоение опыта Октябрьской революции, определила и отношение Смирненского к Советской России.

Октябрьская революция сыграла большую роль в идейно-творческом развитии болгарского поэта. Смирненский изучал ее, он понял ее международное значение как революции, указывающей путь к освобождению всем народам мира.

В ряде своих произведений Смирненский показал, что идеи Октябрьской революции дороги болгарским трудящимся, что только враги болгарского народа осуждают и ненавидят Октябрьскую революцию. В этих произведениях Смирненский с особой силой выразил идеологию пролетарского интернационализма.

¹ Оранжевый цвет — цвет знамени Земледельческого союза.

Еще в 1919 г. поэт заклеил болгарских предателей, субсидировавших русских белоэмигрантов, которые бежали из России после революции (стих. «Pro patria»). О том же с гневом говорится и в фельетоне «Филантроп» (1921). Показательна также «мистико-феерическая фантазия в одном действии» — «Камень с неба свалился» (1921). Здесь показан контрреволюционный блок болгарских реакционеров с русскими белоэмигрантами. Среди действующих лиц старый реакционер профессор С. Бобчев, который носит медальон с портретом царя Николая II, Янко Сакъзов — «Скиталец-рыцарь», «три элегантные русские дамы», мечтающие о своих роскошных салонах в России. Жалкое торжество тех и других по поводу кронштадтского мятежа заканчивается смертельным ударом — сообщением о капитуляции Кронштадта.

В этих и во многих других произведениях Смирненский выразил идею солидарности болгарского народа с великим русским народом, совершившим революцию. Врагов же революции — белоэмигрантов — он называет «старыми гиенами» и желает им «царство небесное». «В русской церкви горит огонь», — рассказывает Смирненский о своих впечатлениях в Софии (фельетон написан в форме письма), — «ночное бдение. Старые гиены молятся о «русском народе». Эх, в какой-нибудь день в конце-концов послушает их господь и даст им царство — царство небесное, конечно!..» («Снежная ночь», 1922).

Смирненский славит русский народ, который «первый сбросил надгробный камень черного гнета» («Три года», 1920). Поэт говорит о великой исторической роли русского народа в жизни всего человечества:

Да бъде крепка, братя,
десницата ви свята!
Вий първи в тъмнината
запалихте звезда.
Лъчът ѝ ще учуди,
Зовът ѝ ще пробуди
задрямалите люде
към хляб и свобода.

Пусть будет крепкой, братья,
Святая ваша десница!
Вы первые во мраке
зажгли звезду.
Ее луч осветит,
ее зов пробудит
задремавших людей
к борьбе за хлеб и свободу.

Победа Великой Октябрьской революции открыла перед Христо Смирненским будущее, дала ему силу революционной перспективы. Именно об этом пишет поэт во многих произведениях. Он называет революцию «северным сиянием, озарившим огненный путь в кровавый вечер» («Северное сияние»); Москва сравнивается с пламенеющим факелом («Три года»); о ней говорится:

Че блясъкът на твоята зора
раздра световната тъма,
че ти като възторжена сестра,
събра на цялата земя
и радостта и бурната печал!..

Обагрена твоей зарей,
редеет мировая мгла.
Считает вся земля тебя сестрой.
В скорбях и радостях — с тобой
народы все...

(Москва).
(Перевод А. Гатова).

Чтобы вполне оценить величайшее значение победы Октябрьской революции для идейно-художественного развития Смирненского, необходимо напомнить, что, несмотря на массовый подъем революционного движения

в стране, стачечная борьба болгарского пролетариата не переросла при жизни Смирненского в революцию, которая бы привела в движение все слои населения Болгарии. Кроме того, вступившая на путь большевизации Болгарская коммунистическая партия не была свободна от серьезных ошибок как в области теории пролетарской революции, так и в области практического руководства революционной борьбой болгарских трудящихся масс. Победа Великой Октябрьской революции дополняла и развивала представления Смирненского, возникшие на основе революционного опыта своей страны, она учила болгарского поэта тому, чему не могла его научить, в силу указанных выше причин, историческая действительность Болгарии. Октябрьская революция раскрыла перед Смирненским конкретное содержание социалистического идеала и указала на пути его достижения, так как сама явилась реальным воплощением этого идеала. В этом и состоит огромный исторический смысл приведенных восторженных строк поэта об Октябрьской революции.

В стихотворении «Огненный путь», имел в виду Советскую Россию, Смирненский писал:

Исполинска десница днес нов път чертае
с петолъчни пламтящи звезди.

(Нам сегодня исполнинская десница новый путь
указывает сиянием пятиконечных звезд).

Характеризуя социалистическое искусство, Горький часто говорил о необходимости смотреть на настоящее «с высоты высоких целей будущего»¹. Такой «высотой целей» была для Христо Смирненского Октябрьская революция. Поэтому она способствовала, с одной стороны, более глубокому изображению современной поэту действительности, с другой стороны — страстному утверждению революционного социалистического идеала, т. е. способствовала утверждению и развитию социалистической поэзии.

Октябрьская революция была для Смирненского и непосредственным объектом изображения. В ней он находил живые примеры героизма пролетарской борьбы. Революционные события в России, а также события в Германии периода 1918—1919 гг. давали ему возможность явственнее, нежели события в Болгарии, разглядеть черты героя новой эпохи — активного, сознательного борца за социалистическую революцию и воссоздать его образ в своем творчестве. Болгарский поэт посвятил Октябрьской революции и революции в Германии значительную и, можно с правом сказать, лучшую часть своей революционной лирики.

Смирненский жил мечтой посетить страну Советов. Хорошо знавшая поэта Жена Дюстабанова рассказывает, с каким восторженным трепетом он собирался осуществить свою мечту в 1922 г. Но, к сожалению, его поездка не состоялась.

События в Советской России живо интересовали Христо Смирненского. Современник поэта Т. Боров рассказывает о распространении советской книги в Болгарии сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции: «Вспоминаю отношение Хр. Ясенова, Хр. Смирненского, Н. Хрелкова к этим первым ласточкам великой революции. И какую

¹ М. Горький. О литературе, изд. 3-е, стр. 350.

огромную роль играли тогда советские книги в идеологическом формировании послевоенной болгарской интеллигенции, какое влияние оказывали они на молодых и прогрессивных писателей!»¹.

Коммунистическая печать публиковала труды В. И. Ленина и И. В. Сталина, помогавшие Болгарской коммунистической партии усваивать и внедрять ленинское учение о пролетарской революции.

Из произведений советских писателей наибольшее влияние на развитие революционной литературы Болгарии оказывали произведения Горького и Маяковского. Сила влияния этих двух писателей в характеризуемый период не случайна: она была вызвана внутренними потребностями общественного и литературного развития страны.

Выше говорилось о разрыве отдельных болгарских поэтов с символизмом. В творческих поисках этих поэтов, в их стремлении выбраться из декадентского тупика неоценимо большую роль сыграли Горький и Маяковский. Оценивая значение деятельности Горького для болгарской литературы, Л. Стоянов писал в 1946 г.: «Мне кажется, что Горький сыграл немалую роль в эволюции некоторых символистов к реализму и жизненной простоте. Они (болгарские символисты. — Д. М.) были свидетелями того, как Горький относился к русским символистам и как он способствовал отрезвлению многих из них, например А. Блока, В. Брюсова и др.»².

Горький помогал честной писательской интеллигенции найти правильный творческий путь. И своими статьями, и своими письмами, и всем своим творчеством он указывал путь к реализму и народности, способствовал творческому возрождению писателей. Академик Т. Павлов вспоминает, с каким увлечением читал Горького поэт Ясенов, и объясняет причины этого увлечения. «... И он, и я, и ряд наших сверстников, — рассказывает Т. Павлов, — читали произведения Горького с особенным побуждением, искали и находили в них самые лучшие ответы на некоторые острые вопросы, которые в то время нас волновали»³.

Болгарский поэт Гео Милев, разрывая связи с символизмом, опирался на творческий опыт Маяковского, о котором писал в 1924 г.: «Маяковский, поэт русской революции, поэт миллионно-взволнованной улицы, открывает и вносит в мировую лирику новые тона, каких до него еще не знала литература; создает новую поэзию, новое искусство, искусство динамики и ритма. Это — новое завоевание в области литературы, новый вклад в человеческую культуру»⁴.

Милев перевел на болгарский язык в 1921 г. «Наш марш», в 1923 г. — «150 миллионов» и другие произведения советского поэта. Творчество Маяковского помогло Милеву быстрее найти путь к народу, к революционной поэзии.

Революционный подъем в стране в 1919—1923 гг., рост революционной сознательности болгарских трудящихся масс, большевизация Болгарской коммунистической партии, исторические условия победы Великой Октябрьской социалистической революции — эти факты явились реальными предпосылками для более глубокого усвоения эстетических принципов новой, социалистической литературы, носителем которых был А. М. Горький.

¹ «Септември», 1952, кн. 5, стр. 140.

² Однодневная газета «М. Горки», София, 1946.

³ Т. Павлов. А. С. Пушкин, Максим Горки..., София, 1949, стр. 36.

⁴ «Пламя», 1924, № 1, стр. 46.

Среди болгарских писателей тех лет ближе всех подошел к горьковским принципам изображения жизни Христо Смирненский. Он знал творчество великого русского писателя и лучше других понимал его. Горьковские произведения очень часто печатались в тех же изданиях, где сотрудничал Смирненский¹. Коммунистическая пресса Болгарии видела в Горьком крупнейшего пролетарского писателя и неизменно подчеркивала его мировое значение. Орган партии журнал «Новое время», сделавший особенно много для распространения произведений Горького, всегда подчеркивал, что Горький «вносит новый вклад в искусство», и еще в 1907 г. писал, что, кроме Горького, «ни один писатель-художник не раскрывал так ясно и с таким глубоким пониманием борьбу общественных классов»². Журнал называл Горького «глашатаем революции», посвящал его творчеству статьи, в которых указывалось, что именно произведения автора романа «Мать» являются образцом социалистического искусства³.

Зная Смирненского как верного сына Болгарской коммунистической партии, высоко ценившей Горького, мы с правом можем говорить о том, что эта оценка выражает также и его мнение. Заслуга болгарского поэта не только в том, что он знал Горького, но прежде всего в том, что он опирался на его опыт в своей творческой практике.

Революционно-романтический пафос творчества и покоряющая сила примера в создании нового положительного героя — пролетарского революционера — в этом видел Смирненский новаторство великого русского писателя.

Смирненский жил в эпоху, сходную в известной мере с теми историческими условиями, в которых выступал ранний Горький. Отражая революционный подъем в России накануне революции 1905 г., Горький воспел в своем раннем творчестве революционное пробуждение народных масс, их «жажду бури, силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе».

Христо Смирненский сложился как выдающийся пролетарский поэт накануне Сентябрьского вооруженного восстания 1923 г., в пору, когда болгарский рабочий класс поднимался на активную революционную борьбу. Поэтому ему был близок пафос горьковской романтики. К словам горьковского Буревестника: «Буря! Скоро грянет буря!.. Пусть сильнее грянет буря!..» — близки стихи Смирненского:

За въздух жадни са гърдите,
Очите молят светлина.
Един копнеж, мечта една
гори и се топи в душите,
и през сълзи и кървав гнет,
през ужаса на мрак студен
разбунен вик гърми навред:
«Да бъде ден! Да бъде ден!»

Вздохнуть свободно жаждут груди,
хоть искры света ждут глаза.
Мечта одна лишь, как гроза,
горит, растет и души будит,
и, разрывая ночи тень,
сквозь слезы и кровавый гнет
мятежный крик кругом встает:
«Да будет день! Да будет день!»

(Перевод С. Городецкого).

У Смирненского есть много мотивов и образов, сходных с мотивами и образами Горького. Безграничная преданность народу в стихотворении

¹ Так, например, в журнале «Красный смех» № 41 за 1922 г. помещены три отрывка из произведений Горького, в том числе отрывок из пьесы «Враги» под заглавием «О чем говорит ткач Левшин».

² «Ново време», год XI, стр. 414—415.

³ См. очерк о жизни и творчестве Горького в журн. «Ново време», год XXI (1922), стр. 277—284.

«Карл Либкнехт» выражена в образе революционера, готового, подобно горьковскому Данко, вырвать из своей груди сердце, чтобы ярко осветить людям их путь к счастью:

...И пак ше вдигна аз
тълпите в штурм последен,
за да забият знамето със вик победен
на твойта черна твърд!
И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърдце кат слънце ще им свети
през бурната тъма,
и пламъка на младите души им стига,
за да разбият и последната верига
на майката земя!

...Я толпы подниму в урочный час на приступ,
Чтоб озарили вновь знамена коммунистов
твою седую твердь!
А если солнца свет угаснет в ту годину,
то из груди своей, как солнце, сердце выну
и озарю поля, —
пусть юношей глаза зажгутся вдохновенно,
чтоб вызволить тебя из векового плена,
немецкая земля!

(Перевод В. Луговского).

Известно, что А. М. Горький первый в мире создал образ передового героя — рабочего-революционера. Образ Павла Власова в романе «Мать», воплотивший черты нового, социалистического человека, стал примером для всей революционной литературы мира. За Горьким шли и продолжают идти передовые писатели зарубежных стран.

Сам факт наличия богатейшего художественного опыта Горького — один из существенных факторов, ускорявших становление пролетарской литературы Болгарии. Показательно, что после Октябрьской революции, в период подъема революционного движения болгарского пролетариата вновь были переизданы прежде всего роман «Мать» и пьеса «Враги». Эти произведения, естественно, оказались наиболее близкими тогдашней революционной общественности.

Христо Смирненский хорошо знал творчество Горького, и это, несомненно, помогало ему в работе над образами борцов за социалистическую революцию.

Болгарский поэт хорошо знал также творчество Владимира Маяковского. Он жил в пору, когда в болгарской печати все чаще и чаще стало появляться имя советского поэта, когда интерес к нему возрастал с каждым днем (статьи Гео Милева о Маяковском, переводы его произведений и т. д.). Известно, что Маяковский в те годы еще не был сформировавшимся поэтом социалистического реализма, но черты новой поэзии проявлялись в его творчестве с большой силой, и этим он привлекал внимание революционных поэтов Болгарии.

Д. Полянов рассказывает, что Смирненский знал произведения Маяковского в оригинале, — весной 1921 г. он читал пьесу «Мистерия-Буфф» и поэму «150 миллионов». По воспоминаниям Полянова, Смирненский

выразил свое неудовлетворение формой указанных произведений Маяковского¹. Возможно, такое критическое отношение действительно имело место, хотя заметим, что в образной системе произведений болгарского поэта, как увидим ниже, много общего именно с названными произведениями Маяковского (приемы гиперболы, аллегории и т. д.). С другой стороны, Полянов, к сожалению, ничего не говорит об отношении Смирненского к идейному содержанию «Мистерии-Буфф» и «150 миллионов». Между тем есть основания полагать, что революционный пафос этих произведений, идея борьбы двух миров оставили глубокое впечатление в формирующемся сознании болгарского поэта. Ниже мы постараемся указать на близость идейных мотивов и образов в творчестве Смирненского и Маяковского, несмотря на внешнее отличие их в ритмике стиха.

Глубоко ошибочным является стремление усматривать близость того или другого поэта к Маяковскому или отдаленность от него по одним внешним формальным признакам. Против этого ошибочного мнения справедливо выступил в Болгарии академик Тодор Павлов, который всегда подчеркивал глубокую идейность произведений Смирненского, близких именно этими своими качествами к произведениям Маяковского. Он писал: «Образная и заражающая эмоциональная сила стихотворений Смирненского и его способность возбуждать энтузиазм и приводить в движение массы могут быть сравниваемы только с основными чертами лирики Маяковского. В этом отношении никто другой из наших поэтов, со времени [первой мировой] войны, не приближался так к Маяковскому, вопреки видимой с первого взгляда внешней разнице между стихотворными формами и языковыми средствами обоих поэтов»².

Мы видели уже, что Смирненского сближает с Маяковским участие в повседневной общественной жизни, революционное понимание роли искусства, его отзывчивость на призывы коммунистической партии. Подобно Маяковскому, болгарский поэт изображает революционный героизм народа, утверждает единство личного и общенародного, со всей страстностью отстаивает в своей поэзии идеи социалистической революции. На идейно-художественное родство поэзии Смирненского с поэзией Маяковского указывал Г. Димитров. «Смело можно сказать, — писал Г. Димитров, — что по своему таланту и по характеру своего боевого литературного творчества Смирненский является нашим болгарским Маяковским»³.

Итак, общественные условия, в которых выступал Христо Смирненский, его связь с революционной борьбой болгарского рабочего класса формировали его как пролетарского поэта. Поэтому ему оказались близкими великие писатели пролетарской революции России Горький и Маяковский, на творческий опыт которых он опирался.

Коммунистическое мировоззрение Смирненского, его новое отношение к искусству, его революционно-пролетарское творчество делали его поэтом-новатором, который прокладывал новые пути в болгарской литературе. Отличаясь от представителей критического реализма, Смирненский, однако, не противостоял им, не изолировал себя, а был связан с ними всеми сторонами своего творчества. Чрезвычайно важно подчеркнуть, что вопрос об отношении к культурному наследию прошлого решался

¹ «Наковалня», 1927, брой 80, 16 юни, стр. 2.

² Т. Павлов. Поезията на В. Маяковски и някои основни въпроси на литературната теория и практика. София, 1940, стр. 83—84.

³ Г. Димитров. За литературата, изкуството и науката. София, 1950, стр. 106.

Смирненским практически правильно, и это явилось одним из существенных условий его идейно-художественного развития.

Дело в том, что болгарская прогрессивная критика, а вместе с нею и первые пролетарские писатели долгое время решали вопрос об отношении к писателям критического реализма неверно. Партия тесняков, как известно, защищала позицию «абсолютной чистоты» пролетарской идеологии и, по словам Г. Димитрова, «отрицала вообще какие-бы то ни было соглашения с другими общественными и политическими группировками в любых условиях и таким образом фактически сама себя изолировала»¹.

Эта ошибка партии тесняков отрицательно сказалась на развитии литературного процесса начала XX в. в Болгарии. Давая высокую оценку революционным демократам, Благоев, Полянов и другие пролетарские критики и писатели на протяжении первой четверти нашего века не уделяли должного внимания широкому общедемократическому лагерю, к которому принадлежали выдающиеся болгарские писатели, относились к последним, как к представителям враждебных пролетариату классов, и эта грубейшая ошибка (стремление к замкнутости, к обособлению) мешала развитию пролетарской литературы. Пролетарские писатели и критики в сущности изолировали себя от общедемократических литературных течений. Известно, что Д. Благоев допускал серьезные ошибки в оценке литературного наследия И. Вазова, Т. Влайкова, Пенчо Славейкова и других писателей. Долгое время отрицательно относился к Вазову как к «враждебному» писателю и Д. Полянов. Отрыв от демократической литературы — один из его существенных недостатков, характерных для него и в 20-х годах².

В отношении к творчеству революционных демократов у Смирненского много общего с Поляновым. Он высоко ценит деятельность Христо Ботева и других революционеров, утверждает преемственную связь с ними. В день памяти Ботева — 2 июня — Смирненский обычно посвящал свои произведения великому революционеру-демократу («Христо Ботеву» — 1920 г., «Христо Ботев» — 1921 г., «Толпы» — 1922 г. и др.).

В то же время Христо Смирненский практически преодолевал тот недостаток, который был присущ Д. Полянову и другим пролетарским писателям. Его характеризует талантливое продолжение и развитие всего передового в литературном наследии прошлого. Показательно в связи с этим его отношение к И. Вазову.

У Смирненского нет литературно-критических высказываний о Вазове. Но весьма симптоматично его стихотворение «Юбилей Вазова» (1920), в котором с душевной теплотой говорится о великом народном поэте³. Смирненскому близок гражданский пафос вазовской поэзии, близко то, что Вазов жил думами народа, всегда откликался на события, связанные с судьбами народных масс, был «живой историей бесчисленных балканских потрясений»⁴. Он стремился наследовать и развивать далее ту замечательную традицию передовой отечественной литературы, которую утверждали своим творчеством Ботев и Вазов.

Связь Смирненского с лучшими традициями демократической литературы прошлого настолько сильно ощутима, что поэт за это не раз под-

¹ Г. Димитров. Политический отчет V съезду БРП(к), София, 1948, стр. 13.

² См., например, направленное против Вазова стихотворение «Наш поклон» в журнале «Красный смех», 1921, № 37.

³ Христо Смирненский. Сочинения, т. II, стр. 110.

⁴ Слова из стихотворения И. Вазова «Живая история» (Сб. «И. Вазов. Родине». М., 1950, стр. 168).

вергался злобным нападкам со стороны реакционной болгарской критики. Так, журнал «Златорог» писал о Смирненском: «Автор спешит откликнуться на каждое событие пролетарской борьбы, как Вазов спешил написать хронику по поводу каждого сражения, каждого праздника, каждого значительного случая текущего дня»¹.

«Златорог» выступал против наиболее жизненных основ болгарской литературы — против ее демократизма, против ее гражданственности, т. е. против того, что наследовал и творчески развивал выдающийся поэт болгарского пролетариата Христо Смирненский.

Таким образом, творчество Смирненского не исключает, а вбирает в себя лучшие традиции всей демократической литературы прошлого. Поэт тем самым выходил на дорогу, ведущую к созданию нового, социалистического искусства.

Из сказанного следует, что в 1919—1923 гг. в Болгарии уже существовали объективные исторические предпосылки для возникновения нового направления в искусстве — социалистического реализма. Такими основными предпосылками являются: 1) новый этап революционного движения — наличие организованной борьбы болгарского рабочего класса против буржуазии; 2) вступление коммунистической партии на путь большевизации; 3) победа Великой Октябрьской социалистической революции и подъем революционного движения в других странах мира; 4) наличие сильных демократических традиций в национальной болгарской литературе (традиции Ботева—Вазова); 5) опыт социалистической литературы Советской России, в особенности опыт Горького и Маяковского.

Если раньше, в период до первой мировой войны, не было развернутой политической революционной борьбы пролетариата, то в эпоху Смирненского борьба пролетариата становится массовой политической борьбой. Если раньше представления партии тесняков о пролетарской революции были неясными, неконкретными (по словам Г. Димитрова, революция представлялась тогда как «цель неопределенного будущего»), то после Великой Октябрьской социалистической революции, с момента вступления партии на путь большевизации, социалистический идеал стал находить свое более четкое, научное обоснование; победа Октябрьской революции служила примером конкретного воплощения социалистического идеала. Если раньше достижения критического реализма не были должным образом использованы и развиты, как не был должным образом оценен и использован богатейший творческий опыт Горького, то теперь Христо Смирненский становится на путь преодоления этих недостатков непосредственной практикой своего творчества.

Общий смысл идейно-художественного развития Смирненского в течение 1919—1923 гг. состоит в формировании революционного-пролетарского мировоззрения поэта, в сближении поэзии с задачами новой революционной действительности, с задачами коммунистической партии, в углублении и обогащении реализма, который начинал приобретать черты нового, социалистического реализма. В этом прежде всего и проявился новаторский характер поэзии Смирненского.

Какова же степень выражения этого новаторства? Чтобы ответить на этот вопрос, перейдем к непосредственному рассмотрению произведений поэта периода 1919—1923 гг. В дальнейшем изложении мы остановим свое внимание на двух главных темах, с которыми связана основная

¹ «Златорог», 1923, кн. 3, стр. 162.

проблематика творчества Смирненского: 1) на разоблачении буржуазного мира и, в связи с этим, — на особенностях сатиры поэта и 2) на изображении революционной борьбы и, в связи с этим, — на проблеме положительного героя.

* * *

Разоблачению буржуазной действительности, гнета и произвола буржуазного общества Смирненский посвятил большой цикл своих произведений, которые указывают на связь с предшествующей реалистической литературой и вместе с тем — на отличие от нее.

В книге «Что делать?» В. И. Ленин писал: «...Идеалом социал-демократа должен быть не секретарь тред-юниона, а *народный трибун*, умеющий откликаться на все и всякие проявления произвола и гнета, где бы они ни происходили, какого бы слоя или класса они ни касались, умеющий обобщать все эти проявления в одну картину полицейского насилия и капиталистической эксплуатации, умеющий пользоваться каждой мелочью, чтобы излагать *пред всеми* свои социалистические убеждения и свои демократические требования, чтобы разъяснять *всем* и каждому всемирно-историческое значение освободительной борьбы пролетариата»¹.

Эти слова Ленина, сказанные им в самом начале XX в., говорят о новом характере исторического периода в России и, в связи с этим, ясно определяют задачи социалистической литературы. Ленин указал на характерные черты нового типа публициста, агитатора, писателя в период нарастания народной революции. Поэтому его слова имеют огромное общетеоретическое значение — в данном случае они помогают нам увидеть важные черты творчества Христо Смирненского.

Известно, что теме разоблачения эксплуататорского мира посвящали свои произведения и первый пролетарский поэт Болгарии Д. Полянов, и критические реалисты И. Вазов и другие. Приступая к разработке этой темы, Смирненский опирался на опыт своих предшественников и старших современников. Но он не оставался в рамках уже достигнутого, а стремился углубить эту тему, внести в нее новые мотивы.

Полянов резко выступал против эксплуататорского общества. Его выступления, однако, были в то время еще во многом декларативны. Он не создал конкретных образов представителей буржуазии, не показал с должной художественной убедительностью бесчеловечный характер условий жизни в буржуазном обществе, и в этом основной недостаток критики в его творчестве.

Вазов оказал неоценимую услугу освободительной борьбе болгарских трудящихся тем, что сумел нарисовать целую галерею индивидуализированных образов буржуазных дельцов и карьеристов, показать их продажность, эгоизм, моральную подлость и т. д. Но слабость Вазова была в другом: он не ставил вопроса о революционном преобразовании буржуазной действительности.

Опираясь на творческий опыт Полянова, Вазова и других писателей, Смирненский пошел дальше их. Он не только нарисовал яркие картины бесчеловечных условий жизни в капиталистическом обществе, но и указал на необходимость революционного изменения буржуазного строя. Смир-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 5, стр. 393.

ненский предстает перед нами как тип писателя — народного трибуна, в деятельности которого беспощадная художественно-конкретная критика произвола и гнета эксплуататоров сочетается с пропагандой идеи пролетарской революции.

Уже произведения 1919 г. указывают на неуклонный рост классового сознания Смирненского, на углубление его сатиры, направленной против буржуазии.

В стихотворении «Pro patria» (июль 1919 г.) создан образ предателя народа. Поэт продолжает здесь традиции Христо Ботева («Pro patria» перекликается с сатирическим стихотворением Ботева «Патриот»). Перед нами — образ политического спекулянта: «То народник, то демократ, то прогрессист, то широкий» — этот тип примыкает к той или другой партии ради личной выгоды. Его продажность прикрыта внешним демократизмом; он клянется в своих «патриотических» чувствах:

Кат всеки българин и той
е филантроп и патриот,
отдал би и живота свой
за чест, свобода и народ.

Как каждый болгарин и он —
филантроп и патриот,
отдал бы и жизнь свою
за народ, за честь, свободу.

Но его «патриотические благодеяния» проявляются лишь в том, что он жертвует большую сумму денег в пользу русских белогвардейцев, бежавших в Болгарию после Октябрьской революции; поэтому он «... в сладком сне беседует с царем Николаем». Этот тип предателя — достойный потомок тех, кого так страстно бичевал Ботев:

Патриот — отдаст он душу
За науку, за свободу —
Не свою, конечно, душу —
Душу бедного народа.

Стихотворение Смирненского «Pro patria» является первым косвенным откликом на Великую Октябрьскую революцию. Разоблачая предателей болгарского народа как союзников русских белогвардейцев, поэт тем самым выражал свое положительное отношение к революции в России. Разоблачая белогвардейцев и их болгарских покровителей, Смирненский считал поддержку революции проявлением подлинного патриотизма. Так определялось отношение болгарского поэта к Октябрьской революции, интерес к которой у него все более и более возрастал, что имело весьма важное значение для его последующего творческого развития.

В ряде стихотворений 1919 г. Смирненский изображает катастрофические последствия войны. В стихотворении «Земные письма к небесным жителям» он пишет о разоренной, ограбленной Болгарии. «Под нашими ногами черная бездна» («Под крака ни тъмна бездна»), — заявляет поэт, подчеркивая тяжелое положение страны. Он пишет:

Зер в орехова черупка
надве — натри ще се свием
и откърпената дупка
има дълго да я шием.

В ореховой скорлупе
в три погибели свернемся;
и зияющую дыру
будем долго мы латать.

Стихотворение звучит как обвинительный акт против буржуазии. Поэт уже ясно видит, что вся тяжесть войны легла на плечи трудового народа,

который, чтобы «залатать зияющую дыру», должен «в ореховой скорлупе в три погибели согнуться», т. е. нести тяжесть нищеты и мучений.

Смирненский создает картины социальных контрастов: одни, лишенные хлеба и топлива, испытывают горе и страдания, другие — веселятся на «шумных бульварах», потому что извлекли выгоду из войны и «воздвигли банки на смертных останках бедной Болгарии». В стихотворении «Зуб на зуб не попадает» («Зьботраканица») поэт гневно бичует спекулянтов, которые наживались, используя трудности:

Нямало днес туй, онуй —
да му мислят сиромасите,
гешефтарите от туй
ще натыкат здраво касите.

Нехватает того-другого —
пусть беспокоятся бедняки,
спекулянты же из всего этого
крепко набыют карманы.

Тема социального неравенства, бедственного положения трудящихся и паразитической жизни эксплуататоров — основная тема многих произведений поэта, который стремился обобщить проявления произвола и гнета, показать подлинную картину капиталистической эксплуатации.

В стихотворениях «Братишки Гавроша», «Старый музыкант» и др. Смирненский создал картины социальных контрастов капиталистического города. Перед нами, с одной стороны, «шумный и развратный город» с его богато украшенными, манящими взор витринами, с другой стороны — нищие, голодные дети — «бездомные гаврошцы».

Немногими словами, но с изумительной яркостью нарисовал поэт социальную драму бедных, задавленных нуждой детей. Эпитеты описательного характера создают зрительное впечатление: дети в «изодранной одежде» («одрипани»), у них «изнуренные лица», «скорбь в лихорадочных глазах»; они жадно загляделись на блестящие витрины магазинов и отходят от них «с горестными вздохами на устах». Поэт не просто сочувственно изображает судьбу «бездомных гаврошцев», но возмущается вопиющей несправедливостью, и его возмущение звучит как протест против тех, кому не по праву принадлежит богатство. Обращаясь к городу, на улицах которого нищенствуют дети, Смирненский говорит:

Какво им даваш от розкоша си
ти — толкоз щедър към едни,
а към бездомните гаврошовци
жесток от ранни младини?

Что даешь им из своей роскоши
ты — такой щедрый к одним,
а к бездомным гаврошцам
жестокий с юношеских лет?

Противоположность двух миров показана Смирненским и в стихотворении «Старый музыкант» и в сатирическом стихотворении «Венские дети». Эпиграфом к последнему поэт взял информацию из буржуазной прессы: «Под покровительством английской и голландской королев кинофильм «Нищета венских детей» демонстрировался на Западе с небывалым успехом». Смирненский клеймит сытых буржуа, превративших социальные бедствия трудящихся в предмет развлечения. Положив в основу стихотворения действительный факт, он создает обобщающую картину нравственного одичания буржуазии, ее жестокой, бесчеловечной морали. С гневом поэт говорит о тех, кто ради «перемены картин» не прочь, сидя в мягкой ложе, перевести бездушный взгляд от «смеющейся кокетки кабаре» на бездомных детей с бескровными лицами.

Поэт разоблачает антигуманистическую сущность, волчьи законы капиталистического общества, где все продается и покупается: честь,

совесть, человеческое достоинство. Показательна в этом отношении его своеобразная «Сказка о чести» («В гостях у дьявола»). В основе сказки — гротескно-фантастический сюжет: поэт передает необычную историю встречи с дьяволом, который в откровенном разговоре признается, что приобрел почет и уважение «у министров, царей и придворных кокеток» только путем бесчестия. Средствами преувеличения, сознательного заострения образа поэт достигает большой сатирической силы в разоблачении морали буржуазии: все чудовищно-преступное, античеловеческое не просто уживается в буржуазном обществе, но составляет его сущность. В этом обществе «бесчестный — всегда с честью». Дьявол говорит о себе:

И его ме: важен, блестящ, егелантен,
богат, катo истински Крез!
И знам аз: крадец сьм, лъжец,
спекулантин,
бесчестник, но... винаги с чест!

И вот каков я теперь: важный,
блестящий, эгелантный,
богатый, как настоящий Крез!
И знаю: вор я, лжец, спекулянт,
бесчестный, но... всегда с честью!

Мерилом чести в капиталистическом обществе служит богатство. Именно от него зависят «весы общественной морали». Распущенную, но богатую женщину, говорит поэт с иронией, нельзя причислить к «легким женщинам»: она «гордо проходит среди шумной толпы», потому что убеждена в «весе» отцовского богатства («Весы морали»).

Но если в образе этой женщины Смирненский бичует разврат паразитических классов, взбесившихся от ожирения и безделья, то в ряде других произведений он изображает проституцию как страшное социальное зло, порожденное условиями капиталистического общества. Судьба женщины, вынужденной продаваться, нарисована с потрясающей силой в стихотворении «Уличная женщина». Здесь уже нет и в помине той легкой шутки, какая была характерна для раннего стихотворения «Аннушка». Уже в первых строках раскрываются не только причины морального падения, но и душевная драма женщины:

Мизерията залюля те в свойта люлка
при първите лъчи,
и на живота под фалшивата цигулка
танцуваш ти с разплакани очи.

Нищета заколыхала тебя в своей колыбели
еще с твоего детства,
и под фальшивую дудку жизни
ты танцуешь с заплаканными глазами.

Трагизм женщины состоит в том, что она не может искренне, честно и сердечно проявлять свои чувства: она вынуждена «танцевать под фальшивую дудку жизни» и потому «танцует с заплаканными глазами», должна петь и с наигранной бесшабашностью веселиться, когда истерзанная душа рыдает, когда на сердце камень невыразимого горя. Что может быть трагичнее в жизни человека? Как большой художник, Смирненский раскрыл эту трагедию, состоящую, повторяю, в том, что боль души прикрыта внешней веселостью ради того, чтобы зарабатывать кусок хлеба. Об этом именно и говорят исполненные глубокого смысла строки:

И смеешься так, что ты сама едва ли
разбрала болката на своя смях.

И смеешься так, что ты сама едва ли
понимаешь боль своего смеха.

«Боль смеха» — так характеризует поэт трагедию, приведшую женщину к духовной и физической гибели. Она растрачивает молодость,

теряет «последний нарцисс души» и катится вниз «по черным ступенькам». Возвращаясь домой, «пьяная от обманов», она вновь видит нищету, толкающую ее опять и опять на путь позора и бесчестия. Драматизм переживаний, тяжесть исковерканной, разбитой судьбы подчеркнуты Смирненским путем сопоставления настоящего уличной женщины с ее далеким прошлым — с ясным и чистым детством, которому, однако, не суждено было нормально расцвести и развиваться в жестоких условиях буржуазного общества. Рисуя детский портрет и сравнивая с ним живой облик уличной женщины, Смирненский как бы подытоживает ее жизненный путь:

И в ясный погляд на невинность някогашна
сегашния ти ужас се чете.

И в ясном взгляде невинности давней
теперь твой ужас говорит.

Стихотворение «Уличная женщина» звучит как обвинительный акт буржуазному строю, который уродует человеческую личность, убивает в ней лучшие желания и надежды, затаптывает в грязь ее человеческое достоинство.

Той же теме социальной трагедии женщины посвящено и стихотворение «Цветочница». Поэт создает вначале образ «громадного задыхающегося города, скрывающего в своих гранитных стенах тысячи разбитых душ» и рассказывающего «под лунным покрывалом безутешные повести ежедневного маскарада». Одна из таких «безутешных повестей» и передана им в стихотворении.

Образ девушки, продающей цветы посетителям ресторанов, овеян глубоким сочувствием автора. Нужда заставила девушку предлагать веселящимся «золотые хризантемы и смиренную улыбку на рубиновых устах». Поэтому ее взгляд, «смутный и нерадостный», — «смущенный и влажный взгляд изгнанной русалки». Как в стихотворении «Уличная женщина», так и здесь встречаются элементы символистской поэтики, но общий дух стихотворения — правдивое изображение социальных контрастов, высота и сила гуманистических идей — резко отличают его от поэзии декадентства.

Изображая «покупателей человеческих душ», Смирненский с гневом и презрением говорит об их подлости. Он выбирает меткие и точные выражения для их характеристики: взгляды людей этого типа «как черные щупальцы скользят по стройному телу девушки», на их лицах видны «иронические улыбки», в которых скрывается «неприветная мысль», недвусмысленный намек на то, что «цветы можно купить, что она сама чудесный цветок». Поэтому судьба девушки предопределена. Стихотворение заканчивается образом большого каменного города, «скрывшего в своих холодных стенах тысячи разбитых душ» и подстерегающего свою следующую жертву.

Картины социальных контрастов — паразитической жизни имущих и страданий трудящихся — созданы Смирненским и в его рассказах, фельетонах. В фельетоне «Надгробное слово» читатель знакомится, с одной стороны, с семьей бедняка Тричко, замученной нищенским существованием, с другой стороны — с праздною жизнью мадам Тодорки и ее «интеллигентной собачонкой, которая не ела сырое мясо и умела хорошо отличать валерьяновые капли от шоколада и молока». В фельетоне «На борьбу с туберкулезом» Смирненский разоблачает ту же праздную жизнь ищущих развлечений обитателей богатых домов.

Образы эксплуататоров выведены поэтом в сатирических стихотворениях «Волк», «Синодальные мечты» и др. В первом из них Смирненский

зарисовывает черты буржуа-банкира. Хищнический и паразитический образ его жизни подчеркнут не только в заглавии стихотворения, но и в действиях буржуа: он провел ночь в «праздничной роскоши» и возвращается пьяный домой на рассвете, когда «поток тружеников отправляется зарабатывать себе на хлеб».

В стихотворении «Синодальные мечты» поэт бичует паразитизм духовенства, его моральное убожество. У людей этого типа, по словам поэта, «мозг ушел в живот»; они «ведут душевные разговоры, опустошая чаши с ромом». Значение этого стихотворения состоит и в том, что в нем показана глубоко антинародная сущность религии, ее реакционность. Поводом для написания стихотворения послужил конкретный случай: 22 сентября 1922 г. в Търново был созван съезд фашистской организации «Конституционный блок». Возмущенные произволом заговорщиков, народные массы разогнали участников съезда. Тогда синод обратился к «пастве» с призывом прекратить борьбу.

Эти события и имеет в виду Смирненский. Предпоследняя строфа стихотворения со всей ясностью говорит о позиции духовенства: весть о разгоне съезда оно считает «печальной вестью»; манифест сочиняется им «со слезами на глазах»; призыв духовенства к прекращению борьбы означает в сущности защиту фашистов. Так, через единичный факт показано общее — блокирование духовенства с наиболее реакционными силами страны — с фашистскими заговорщиками.

Изображая жизнь паразитических классов, Смирненский не ограничивается их осуждением, каким бы резким оно ни было. Он видит и стремится изобразить перспективу революционного развития общества.

В рассказе «Страшный суд», рисуя образ старого банкира Любоедова, паразитическая жизнь которого загнала в могилу десятки работавших на него людей, Смирненский создает символический образ «страшного суда рабов» — революции, которая уничтожит «любоедовых» и преобразит мир.

В рассказе «Босоногие дети» Смирненский не только описывает противоположность двух миров, — с одной стороны, «маленьких рабов, запряженных в ярем своей бедноты, детей, в чьих глазах горит тихая скорбь стариков», и, с другой стороны, тех, кто «никогда в жизни не пил из горькой чаши нужды», — но и говорит о нарастании народного гнева, о необходимости борьбы против эксплуататоров. «Два мира, один из них лишний!» — такими словами заканчивается рассказ, и эти слова звучат как призыв к борьбе против мира буржуазии.

В памфлете «Хлеб и зрелища» Смирненский указывает на пролетариат, как на силу, которой принадлежит будущее, которая способна, по словам поэта, «сыграть последнее действие великой житейской пьесы — действие, которое приходится не по вкусу старым буржуазным эстетам и критикам».

Утверждая идеи революции, поднимаясь до изображения исторической роли революционного пролетариата, Смирненский выступал уже как поэт, который отличался (не в смысле, конечно, изоляции и противопоставления, а в смысле качественного различия) от всей общедемократической литературы. Его сатира приобретала черты социалистической направленности.

Та повседневная работа поэта в партийной печати, о которой мы говорили выше, явилась для него серьезной школой политического воспитания. Она развила в нем острое чутье современности, обогатила его сатиру.

В 1921—1922 гг. Смирненский написал большой цикл сатирических произведений, направленных на разоблачение мировой империалистической реакции («Вашингтонская конференция», «Политическая зима», «Хлеб и зрелища», «Эпидемия конференций», «Карнавальная сказка»).

Обращение к этой теме нельзя считать случайностью. В самом отборе фактов и явлений действительности, в том, что типизирует поэт, что его волнует, что он осуждает и что утверждает, сказывается его партийное отношение к явлениям жизни, его политическая точка зрения.

Для Смирненского-коммуниста тема разоблачения империалистической реакции вполне закономерна. С высоты пролетарского мировоззрения поэт видел всю ту гнусную игру, которую вели империалистические хищники. В его произведениях нарисован типический образ империалистической буржуазии, продающей интересы народов. В этом обобщенном образе воплощено все самое характерное: непримиримость противоречий и неизбежность войн, лицемерие и ложь, подлость и жестокость.

Показателен фельетон в стихах «Вашингтонская конференция». Он посвящен действительно событию — конференции девяти держав, происшедшей в Вашингтоне с 12. XI 1921 г. по 6. II 1922 г. Инициатором созыва этой конференции, как известно, были США, главную роль играла «большая тройка»: США, Англия и Япония. В повестку дня конференции были включены тихоокеанские и дальневосточные вопросы, обсуждался вопрос об ограничении морских вооружений.

Несмотря на то, что Советская Россия являлась одной из заинтересованных сторон, она не была приглашена на Вашингтонскую конференцию. Сам по себе этот факт свидетельствовал о том, что организаторы конференции не были заинтересованы в восстановлении действительной справедливости. Ими руководили захватнические планы — идеи соперничества и борьбы за сферу влияний на Тихом океане и Дальнем Востоке. Поэтому после Вашингтонской конференции, обсуждавшей вопрос об ограничении вооружений, по существу усилилась гонка вооружений.

Смирненский следил за ходом конференции по печати. Несмотря на лицемерную игру буржуазных дипломатов, он понял истинную сущность того, что происходило в те дни в Вашингтоне, и на конкретном материале Вашингтонской конференции показал общие принципы внешней политики империалистической буржуазии. В этом обобщении — главная художественная сила и значение его сатиры.

Чтобы подчеркнуть иллюзорность, несостоятельность всего того, о чем широкоуничтожно заявили участники конференции, Смирненский избрал в качестве приема изображения таинственную ситуацию гадания, в котором участвуют «13 волхвов, 13 немых секретарей, 13 немых рассыльных». В другом своем произведении («Карнавальная сказка») он прямо назвал Вашингтонскую конференцию сеансом спиритизма.

Сатира строится на противопоставлении показного, внешнего и действительного, маскировки и подлинной сущности. Такого рода противопоставления служат целям резкого разоблачения лицемерия и лжи буржуазных заправил, скрытой подлости их закулисной игры. Рисуя обстановку, где заседают участники конференции, Смирненский пишет: «На центральном столе находились серебряное распятие, библия и вазы с белыми цветами». Значение этих образов ясно: они призваны символизировать мир и спокойствие. Такова внешняя сторона дела. Но вот главный волхв берет библию, чтобы поклясться в верности миру, и из нее выпадает нож —

символ резни и крови. Такова действительная сторона дела — внешняя святость библии оборачивается скрытой «святостью» ножа.

Поэт показал непримиримость империалистических противоречий (каждый «благожелатель мира» тайно носит оружие), раскрыл реакционную сущность американского империализма, уже тогда претендовавшего на роль главного дирижера в хоре мировой реакции (в фельетоне он олицетворен в образе «главного волхва»), подчеркнул непреложный тезис: империализм — это война (об этом говорит принятая единогласно резолюция, ханжеская суть которой сформулирована в конце фельетона: «Решили свято охранять разоружение с мечом в руке»).

В политическом памфлете «Эпидемия конференций» Смирненский метко и точно характеризует международные встречи и съезды империалистов словами «торговые сделки». Он разоблачает в лице буржуазных дипломатов яростных врагов народа, вынужденных прикрывать свои действия внешней благонамеренностью. Их речи — это, по словам Смирненского, «горячие порывы ледяных сердец, благородные обещания фарисейских уст, большие намерения ничтожных душ».

Как пролетарский поэт, Смирненский отлично понимал хищнические стремления империалистов и беспощадно разоблачал их. Он решительно срывал маски лицемеров, раскрывал истинную сущность их планов. Когда в Лозанне (Швейцария) 20 ноября 1922 г. открылась конференция и ее устроители — Англия, Франция и Италия — лицемерно заявили, что целью конференции является якобы окончательное восстановление мира на Востоке, Смирненский выступил с сатирой «Мосульский петролеум в Лозанне». Раскрывая настоящую цель империалистов, он заострил внимание на главном и достиг этим большой силы типичности изображения. В самом заглавии его сатиры подчеркнута действительная причина созыва конференции — вопрос о турецкой нефти. Запах нефти, о котором говорится с первой строфы до последней, тревожил Муссолини, не давал покоя лорду Керзону, стремившихся завладеть турецким нефтяным промыслом в Мосуле:

Петрол в Лозана не извира,
а на петрол навред вони.

Хотя в Лозанне не добывается нефть,
но запах нефти отовсюду несется.

Разоблачая сущность колонизаторской политики империалистических держав как политики раздоров и войн, Смирненский противопоставляет им миролюбивую политику Советской России. В стихотворении глава советской делегации Чичерин, обличая политическую грызню империалистов, ведущую к военным авантюрам, говорит:

...Нефта пламба лесно,
но твърде мъчно се гаси.

Нефть воспламеняется легко,
но трудно ее погасить.

В политической сатире Смирненского гневно высмеяны многие буржуазные дипломаты того времени. Английскому министру — дипломату Ллойд-Джорджу поэт посвятил особое стихотворение «Артист Ллойд-Джордж» (1922). Сам факт написания этого стихотворения — свидетельство политической прозорливости и чутья Смирненского как художника. Он справедливо видел в деятельности Ллойд-Джорджа живое воплощение наиболее характерных черт буржуазной демагогии и авантюризма.

Известно, что В. И. Ленин еще в 1916 г. характеризовал Ллойд-Джорджа как «первоклассного буржуазного дельца и политического

пройдоху»¹. Об этих чертах английского дипломата говорится и в сатире Смирненского. Поэт иронически называет его «артистом», у которого «тонкие и ловкие манеры». Чтобы подчеркнуть авантюризм буржуазного дельца, Смирненский сравнивает Ллойд-Джорджа со всеми темными сгромами шекспировского Шейлока, героя пьесы «Венецианский купец». Имея в виду политические авантюры Ллойд-Джорджа на международной арене, он называет его роль «зловещей ролью».

Политической сатире Смирненского на международные темы близка сатира Маяковского тех лет. Известно, что советский поэт живо откликался на международные события. Тема разоблачения империалистической реакции была постоянной темой его «Окон РОСТА», его поэмы и стихотворений. Особенностью художественной разработки этой темы Маяковским является то, что поэт неизменно показывал противоположность империализма и социализма. Идея борьбы двух миров составляет основу пьесы «Мистерия-Буфф» (борьба «нечистых» против «чистых»), поэмы «150 миллионов» (борьба богатыря Ивана против лагеря Вильсона). Маяковский всюду утверждает правду и силу революционного народа. Поэтому критика империалистов-поджигателей войны в его произведениях приобрела уже тогда особую остроту и революционную направленность.

В сатире Христо Смирненского идея революционной борьбы двух миров не всюду выражена и не всегда художественно воплощена. Смирненский шел к воплощению этой идеи постепенно. Он учился на непосредственном опыте болгарской революционной действительности. Пример конкретного воплощения идеи борьбы двух миров он видел в творчестве Маяковского — в ярко выраженной идейной силе произведений советского поэта периода 1917—1922 гг., с которыми Смирненский был хорошо знаком.

Мы говорили уже, что идея революционного преобразования буржуазной действительности нашла некоторое отражение в рассказе «Страшный суд», в памфлете «Хлеб и зрелища», но наиболее полно она выражена в «Карнавальной сказке» (1922).

«Карнавальная сказка» — резко обличительный памфлет, направленный против империалистической буржуазии. Это произведение особенно близко стоит к сатире Маяковского, так как его основу составляет именно тема борьбы двух миров. Смирненский рисует, с одной стороны, мир буржуазных заправил, с другой стороны — мир трудящихся. Лицемерие и обман буржуазных дипломатов, рядящихся в тогу защитников мира, показаны через сатирический образ бала-маскарада, устроенного этими дипломатами. Церемониймейстером был «старый филантроп Ллойд-Джордж», который явился на бал-маскарад в белой одежде, с факелом в руке — изображал свободу. Во внешнем одеянии подчеркнуто ханжество и других участников карнавала: президент США Гардинг явился в одежде Иисуса Христа, президент Франции Пуанкаре — в маске ангела мира. Все они с умилением слушают «сонату братства». Созданная Смирненским картина бала-маскарада — это недвусмысленный намек на деятельность Лиги наций, под прикрытием которой империалисты вершили свои мерзкие дела.

В прямой противоположности миру буржуазии Смирненский нарисовал образ иного мира — мира трудящихся. Вслед за «высоким статным мужчиной в красной суконной рубашке» в зал неожиданно для устроителей маскарада ворвались люди. «Это была бесчисленная толпа людей, — пишет

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 23, стр. 106.

Смирненский, — с почерневшими от дыма лицами... мужчины, женщины, крестьяне и рабочие, черные, белые и бронзового цвета...».

Рисуя столкновение двух миров, Смирненский утверждает силу и правду простых трудящихся людей — «Общества народов без маски», перед которым «люди в масках пугливо отступили и притаились по углам».

Итак, разоблачению буржуазии и буржуазных партий Смирненский посвятил в 1919—1923 гг. большое число сатирических произведений. Это прежде всего «злободневки», в которых выразилась существенная особенность сатиры поэта — ее непосредственная связь с повседневной борьбой коммунистической партии.

Наряду с агитационной поэзией, связанной с фактами текущей действительности, Смирненский создал и синтетические образы буржуазного мира, нарисовал яркие обобщающие картины социальной несправедливости, показал бесчеловечность условий жизни в буржуазном обществе. Это роднит его с лучшими достижениями литературы критического реализма, прежде всего с произведениями И. Вазова, традиции которого он развивал.

Поднявшись до уровня лучших образцов литературы критического реализма, Христо Смирненский вместе с тем вносит в литературу новое — он не только осуждает эксплуататорский общественный строй, но и провозглашает идеи его революционного переустройства на социалистических началах. Тема борьбы двух миров постепенно, но прочно входит в творчество поэта. Его сатира последнего периода деятельности приобрела явно революционную социалистическую направленность.

Пролетарское мировоззрение Смирненского определило его точку зрения на изображаемую действительность, привело к существенным сдвигам в его творческом методе. Поэт становился на путь изображения общественной жизни в ее революционном развитии и перспективе. Сила критики буржуазного строя в произведениях Смирненского заключается в утверждении идеи разрушения этого строя революционным пролетариатом. В этом отношении Смирненский продолжал то, что было начато до него Поляновым, только тематический охват его шире и образы — конкретнее.

Характерной особенностью творчества Смирненского является его антиимпериалистическая сатира, не потерявшая своего актуального значения и в наши дни. Поэт создал в этой области замечательную традицию, которую с успехом продолжает современная болгарская литература.

* * *

Смирненский отразил в своем творчестве новую историческую эпоху. Отрицая буржуазный общественный строй, он утверждал идею пролетарской революции. Тема революционной борьбы пролетариата является основной темой его творчества с весны 1920 г.

В разработке этой темы отразились общественные и эстетические идеалы Смирненского, главные черты его новаторства.

Он изобразил нового положительного героя и тем самым сделал новый шаг в развитии болгарской литературы.

Содержание идеалов Смирненского существенно отличает его произведения от литературы критического реализма. Было бы, однако, неправильным противопоставлять творчество Смирненского реалистической литературе прошлого и утверждать, что эта литература не имела никаких идеалов, не знала положительных героев. Такое мнение ведет к отрицанию той преемственной связи, которая существует между пролетарской литературой

и литературой критического реализма; оно основано на абстрактном, внеисторическом подходе к вопросу об общественных идеалах того или другого писателя и потому является неправильным. Суть здесь не в абстрактных разговорах об идеалах, а в исторической конкретности этих понятий.

Реалистическая литература прошлого отражала освободительную борьбу народа и, следовательно, его идеалы в определенный исторический период. В произведениях видных болгарских писателей выражена мечта о лучшем устройстве жизни общества. Конечно, каждый из писателей выражал эту мечту по-своему — в зависимости от условий эпохи, от той социальной среды, с которой он был связан. Так, представления о будущем Болгарии у поэта-просветителя П. Славейкова отличаются от представлений революционера-демократа Христо Ботева, а представления последнего — от идеалов пролетарского поэта Смирненского.

Национально-освободительная борьба болгарского народа питала творчество П. Славейкова, Д. Чинтулова, Г. Раковского, Л. Каравелова, Х. Ботева, И. Вазова и др. Она была источником идеалов этих писателей. Отражая ее, писатели неизбежно ставили и решали вопрос о положительном герое — выразителе идеалов. Черты положительного героя менялись в соответствии с развивающейся общественной действительностью. Наивысший тип такого героя в допролетарский период — это революционер-демократ, образ которого показан в творчестве Ботева. Ботев изобразил человека-деятеля, активно борющегося за осуществление своих идеалов, готового жертвовать собой в борьбе за освобождение народа. Вдохновенно прославляя борьбу, Христо Ботев писал о таком герое в балладе «Хаджи Димитър»:

Кто в грозной битве пал за свободу,
Тот не погибнет...

(Перевод А. Суркова).

Но и Ботев был исторически ограничен в своих взглядах на развитие общества. Ему не были известны реальные пути к социализму — он был социалистом-утопистом.

В творчестве Смирненского зазвучали новые мотивы. Поэт отразил жизнь и борьбу революционного пролетариата, и это отличало его от писателей минувших эпох и от многих писателей — его современников. Чтобы показать это, сравним Смирненского с Вазовым последнего периода его деятельности.

Творчество Ивана Вазова — величайшее достижение критического реализма в болгарской литературе. Ему свойственна героическая романтика, источником которой был героизм борющегося народа, а также ясное сознание поэтом целей борьбы. Поэт-демократ создал замечательные образы положительных героев эпохи Возрождения (вспомним, например, лиро-эпический цикл «Эпопея забытых», роман «Под игом»). Известно также, что, изображая период, наступивший после освобождения страны от оков турецкого феодализма, Вазов с огромной художественной силой раскрыл бесчеловечный характер капиталистического строя. В ряде произведений он нарисовал отталкивающие образы дельцов-эксплуататоров, жестоких эгоистов, попирающих ради наживы и личных удовольствий элементарные права людей. Вместе с тем Вазов глубоко сочувственно изобразил тяжелую участь народных масс, задавленных нищетой и несправедливостью. Но писатель не видел выхода из ненавистных ему условий капиталистического общества. Правда, он не впал в пессимизм и до конца своей жизни сохранил веру в лучшее будущее трудового народа. Однако истинных путей

к этому будущему он не знал. Вместо борьбы за него Вазов апеллировал к власти имущим, проповедовал патриархальную мораль смиренного трудолюбия и т. д. Он не видел тех революционных сил, которые способны преобразовать жизнь. Поэтому его творчество нового периода не озарено ясной перспективой, в нем нет былой героической романтики, характерной для произведений, изображающих эпоху Возрождения. В этом именно и сказался упадок реализма И. Вазова. Советский исследователь К. Н. Державин справедливо пишет о Вазове: «Традиции мысли, в которых он существовал и творил, его идеалы старого возрожденца и демократа-просветителя сделались в буржуазной Болгарии уже достоянием прошлого. Вазов не давал себе отчета в том, что истинным наследником высоких заветов Возрождения и носителем подлинных национальных идеалов свободы и независимости выступил уже новый класс — болгарский революционный пролетариат во главе с Болгарской коммунистической партией. В этом таилась глубокая внутренняя трагичность поэта «родолюбца», в последние годы своей жизни не увидавшего тех новых путей, на которые вступил беззаветно любимый им народ»¹.

То, чего не сумел понять И. Вазов, было доступно Смирненскому и воспринято им. Соотношение между творчеством Христо Смирненского и творчеством Ивана Вазова напоминает в некоторой степени отношения между А. М. Горьким и Л. Н. Толстым. Известно, что Толстой не принимал и выступал против героического начала в произведениях Горького. Но именно это героическое начало развилось впоследствии как главная отличительная черта новаторства великого пролетарского писателя.

В критике все еще недостаточно подчеркивается, что героическая романтика в творчестве Смирненского, возникшая на почве борьбы за социалистическую революцию, является уже началом того нового, что отличило пролетарского поэта от представителей критического реализма. Эта героическая романтика не только не противоречит формированию социалистического реализма, но, наоборот, является закономерной ступенью, а затем — его составной частью. Сущность творческого развития поэта состоит в постепенной конкретизации социалистических идеалов, в постепенном утверждении единства конкретно-исторического изображения и ясной революционной перспективы. В отдельных произведениях Смирненский достиг этого. Тем самым он раздвинул рамки старого реализма, внес в литературу качественно новые черты.

Иван Вазов показал в своих произведениях социальную несправедливость капиталистического общества. В этом состоит огромная сила его реализма. Но он не сумел указать пути к достижению справедливости, не понял положительного героя новой эпохи и не создал его образа. У него есть прогрессивный идеал, но выражен он в самой общей форме, как абстрактная вера в будущее счастье народа (стих. «Не погасить того, что не гаснет» и др.). Смирненский преодолел эту ограниченность реализма Вазова. Высоко ценя лучшие традиции великого писателя-демократа, развивая их в своем творчестве, он углубил критику буржуазного строя тем, что показал реальные пути разрушения этого строя через революцию и тем конкретизировал абстрактно выраженную Вазовым веру в будущее счастье человечества.

Основным героем Смирненского является человек из народа, активно действующий, борющийся. По своему характеру этот герой перекликается

¹ К. Н. Державин. Иван Вазов. М., 1951, стр. 78—79.

с героями произведений революционеров-демократов. Смирненский обогащает и развивает традиции революционных демократов — он рисует пролетарского революционера. Пути решения этой задачи были нелегки. Поэт не всегда находил нужные художественные приемы для изображения грандиозности и величия революционных событий. Отвлекаясь в известной мере от конкретно-исторических условий, он прибегал иногда к условно-аллегорической образности. В его произведениях даже самого последнего периода имеются отвлеченные образы «мирового масштаба». Однако, постепенно овладевая героической темой эпохи, поэт создавал и иные образы — конкретные и эмоционально-выразительные, свидетельствующие о возникновении и росте реалистических тенденций в его революционной лирике.

Отвлеченность образов характерна для ранних произведений Смирненского на революционные темы. Показательно в этом отношении его стихотворение «Первое мая» (1920). Противоположность двух враждебных сил — буржуазии и пролетариата изображается в этом стихотворении в отвлеченных образах, с одной стороны, «черных громад», «кровяного храма», «тягостной ночи», с другой стороны, людей «черного труда», «взволновавшегося моря утомленных рабов и рабынь»; о будущем сказано: «пурпурная заря», «новый день всевластной мощи», «желанный земной рай».

С весны 1920 г. в творчестве Смирненского преобладают стихи и поэмы на революционные темы, что свидетельствует о стремлении поэта овладеть героической тематикой эпохи. В связи с этим интересно отметить, что из 68 произведений, помещенных в первом томе собрания сочинений Смирненского (изд. 1946 г.), 12 посвящено Октябрьской революции и Советской России, 7 — революции в Германии и революционному движению в других странах мира, свыше 30 стихов и поэмы посвящено изображению жизни болгарского рабочего класса, городской бедноты и революционного подъема в стране.

В высшей степени показательно то ведущее место, которое занимает в творчестве Смирненского тема Октябрьской социалистической революции и революционных событий в Германии. Опыт Октябрьской революции и связанных с нею революционных событий в Германии способствовал конкретизации поэтических образов. Существенной особенностью творческого развития поэта является то, что именно в стихах данного цикла прежде всего и сильнее всего выразились новаторские черты его революционной лирики.

Об Октябрьской революции писали и другие поэты Болгарии — Гео Милев, Х. Ясенов, Д. Полянов. Но никто из болгарских писателей того времени не воспринял так глубоко и с такой творческой страстью всемирно-историческое значение Октябрьской революции, ни в ком из них не сказалось с такой огромной силой возвышающее влияние идей победившей революции, с какой оно сказалось в деятельности Христо Смирненского, и в этом состоит его величайшая заслуга как поэта новой революционной эпохи.

В 1920 г. на тему об Октябрьской революции Смирненским было написано четыре стихотворения; в том числе «Красные эскадроны» — одно из самых лучших произведений во всем творчестве поэта.

В стихотворении «Красные эскадроны» правдиво изображен революционный героизм русского народа и великая историческая роль его побед для всего прогрессивного человечества. Реальный исторический факт — поход конницы Буденного против белополяков в 1920 г. — возведен в сте-

пень большого художественного обобщения: образ красных эскадронов вырастает у поэта в символ революционной правды, к которой устремлены взоры трудящихся всего мира. В этом образе воплощен революционный идеал Смирненского.

В первой части стихотворения дано повествовательно-эпическое изображение похода красных эскадронов. Поэт указывает на источник их силы, состоящий в справедливости революционной цели. Это подчеркнуто в начальных строках: красные эскадроны движутся «на заре светлой эры, с факелом новой веры». Поэтому они полны уверенности. Перед нами возникает образ гордых и смелых воинов: «бодрые эскадроны с устремлением гордым и порывом смелым». Он рисует красные эскадроны в прямом столкновении с врагом, говорит о неизбежности жертв в борьбе. Но основным мотивом остается мотив неудержимого, стремительного, безостановочного движения эскадронов вперед. Этому подчинена вся система образных средств, дающая возможность целостно представлять живую картину конницы в походе и в бою. Мы видим разметавшиеся гривы коней и облака серой пыли, вырывающейся из-под копыт; победоносное движение буденновской конницы сравнивается поэтом с вихрем. Вот яркий рисунок, в котором раскрывается общая стремительность и безостановочность: падает сраженный вражеской пулей всадник —

В миг уплашен спира коня, но наново той догоня
Стыпките на эскадрона, в общий прилив устремлен.

Конь на миг остановился и опять бежать пустился,
Общей волей увлеченный, в свой вернулся эскадрон.

Движение подчеркивается также обилием глаголов и глагольных форм, мастерским описанием быстро сменяющихся действий. Так, например, изображая битву с врагами как событие, которое никоим образом не может сломить волю, лишить уверенности, преградить красным воинам путь вперед, Смирненский при помощи последовательного ряда коротких предложений создает картину необычайной динамичности — быстроты и натиска в бою. Глагол-сказуемое в этих чеканных предложениях поставлен на первое место, а для создания впечатления внезапности, быстроты поэт прибегает к назывному типу предложений — «краткая схватка»:

Сви се буря беспощадна, за звънтя стомана хладна —
Кратка схватка и наново эскадроните летят...

Взвилась буря беспощадная, зазвенела сталь холодная —
Краткая схватка, и снова эскадроны летят...

Поэтизация мотива безостановочного движения, которое чувствуется с первой строки до последней, заключает в себе большой смысл: красные эскадроны остановить невозможно, как невозможно уничтожить правду, которую они символизируют. Автор тем самым выразил свою несокрушимую веру в бессмертие идей Великой Октябрьской революции.

Образ красных эскадронов дополнительно раскрывается через отношение к ним поэта во второй части стихотворения. Нельзя, конечно, говорить, что это отношение вовсе не показано в первой части. Но там оно выразилось во всем строе образности, личность же поэта оставалась скрытой за картиной объективного хода событий. Вторая же часть стихотворения представляет собою в сущности развернутое лирическое отступ-

ление, в котором с большой силой раскрыто международное значение Октябрьской революции.

Христо Смирненский воспитывался в рядах Болгарской коммунистической партии, которая, как известно, восторженно встретила Октябрьскую революцию и встала на путь изучения ее опыта. В печатных изданиях партии той поры публиковались многочисленные пламенные статьи, раскрывавшие значение Октябрьской революции для международного рабочего движения, для трудящихся Болгарии. Так, например, орган партии журнал «Новое время» писал в одной из статей: «Русская пролетарская революция является одним из самых великих исторических событий, событием с всемирным, самым глубоким значением для жизни народов... Советская Россия — очаг великой всемирной коммунистической революции. Эту глобальную, великую социальную революцию ничто не в состоянии остановить»¹.

Такие статьи, несомненно, помогали Смирненскому правильно понять мировое значение Октябрьской революции. Он говорит о ней в своем стихотворении, как о начале новой, светлой эры («утро светлой эры») для угнетенных всех стран, как о верно проложенном пути, идя по которому, народы мира разрушат «сумрачное здание истерзавшей мир неправды, где подавлен даже стон». Для народов мира красные эскадроны являются, по образному выражению поэта, «предтечами безоблачных дней».

Октябрьская революция вооружила Смирненского силой революционной перспективы, окрылила поэта в его творческой деятельности, дала ему возможность видеть лучше и дальше других болгарских писателей — его современников.

В этом прозрении будущего в настоящем — важнейшая особенность творчества Смирненского. Поэт опирался на учение марксизма-ленинизма, которое подтверждалось опытом борьбы рабочего класса в Болгарии и в других странах, победой Октябрьской революции в СССР. Поэтому его мечта о будущем не шла в разрез с естественным ходом развития исторического процесса, а, наоборот, отражала закономерности этого развития. То, что Смирненский знал законы общественного развития, придало его поэзии огромную силу революционного заряда. Революционная романтика — страстное утверждение социалистического будущего — является составной и неотъемлемой частью творчества выдающегося пролетарского поэта.

Смирненский говорит о настоящем и будущем с глубоким убеждением. Ему чужд язык пассивного созерцания и равнодушия. Как пролетарский гуманист, Смирненский сочетал в своем творчестве чувство пламенной любви к трудящимся с чувством неугасимой ненависти к эксплуататорам. Изображая мир буржуазии, он вкладывает в строки огонь испепеляющей ненависти и гнева: полет вражеских снарядов поэт сравнивает с хищными птицами; он уверен, что «рухнет сумрачное здание неправды», мир «бездушного закона». В стихотворении «Красные эскадроны» Смирненский не только осуждает эксплуататорский общественный строй, не только выражает свое сочувствие угнетенным, но и противопоставляет буржуазному строю новый — социалистический строй. Его лирический герой выступает как глашатай пролетарской революции, как ее провозвестник и защитник. Поэт призывал революцию и глубоко верил, что она неизбежно наступит. Изображая общественную действительность не в статике, а в ее революционном развитии, он провидел «наступление пробудившихся рабов», и это определило основной пафос разбираемого стихотворения. Смир-

¹ «Ново време», 1920, № 5.

пенский звал в будущее с необычайной страстью. Беззаветно преданный идеям революции, он призывал народы вести борьбу до тех пор, пока «последний камень замка, ввергнутого в пламя, рухнет, пеплом рассыпаясь, обращаясь в пыль и прах».

Путь в будущее указывают красные эскадроны. Поэтому Смирненский посвящает Советской Армии и Октябрьской революции задушевные строки своей поэзии. По искренности чувства они являются высоким образцом не только болгарской, но и мировой революционной литературы.

Основу той любви, которую питают трудящиеся всех стран к Октябрьской революции, глубоко раскрыл И. В. Сталин. Указывая на отличие Октябрьской революции от революций в прошлом, И. В. Сталин говорил: «Октябрьская революция отличается от этих революций принципиально. Она ставит своей целью не замену одной формы эксплуатации другой формой эксплуатации, одной группы эксплуататоров другой группой эксплуататоров, а уничтожение всякой эксплуатации человека человеком, уничтожение всех и всяких эксплуататорских групп, установление диктатуры пролетариата, установление власти самого революционного класса из всех существовавших до сих пор угнетённых классов, организацию нового бесклассового социалистического общества...»

В этом основа того, что Октябрьская революция есть революция интернационального, мирового порядка.

В этом же корень той глубокой симпатии, которую питают к Октябрьской революции угнетённые классы всех стран, видя в ней залог своего освобождения»¹.

Величайшей заслугой Христо Смирненского является то, что он правдиво и с исключительной для болгарской литературы того времени художественной силой отразил в «Красных эскадронах» типические настроения трудящихся масс, их чувство глубокой любви к Октябрьской революции и к Советской Армии. Поэтическая лексика, героико-романтический строй образности в стихотворении создают настроение приподнятой эмоциональности, торжественности, вполне соответствующей чувствам восторга и любви миллионов трудящихся к Советской Армии. Поэт дважды обращается с сердечным приветом к красным эскадронам: «Ах, летите, эскадроны!...». Особый интерес по насыщенности мыслей, раскрывающих отношение народов мира к Советской Армии, представляет отрывок:

Ах, летете, эскадроны! В устрема ви милиони
Погледи са приковани със надежда и любов.
Свил десницата корава, целий свят се днес изправя,
Стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов.

Ах, летите, эскадроны! Взор огромный, взор миллионов
К вам надеждою прикован и огнем любви живым.
Стиснув крепкую десницу, мир уже к свободе мчится,
Потрясен и очарован вашим кличем боевым.

(Перевод С. Городецкого).

Смирненский отбирал для этих строк слова с большой тщательностью и достиг подлинной художественной простоты, ясности и точности выражения мыслей. Он пишет о взорах не сотен или даже тысяч людей, а миллионов: можно было сказать, что взоры людей направлены или устремлены к подходу красных эскадронов, однако Смирненский выбирает слово

¹ И. В. Сталин. Соч., т. 10, стр. 239—240.

прикованы, выражающее большую силу притяжения; слова надежда и любовь миллионов прямо говорят о той «глубокой симпатии, которую питают к Октябрьской революции угнетённые классы всех стран, видя в ней залог своего освобождения» (Сталин). Революционный подъем в странах капитализма подчеркнут третьей строкой: «стиснув крепкую десницу, весь мир сегодня поднимается» (свил десницата корава, целий свят се днес изправа). В этом именно состоит смысл причинно-следственной синтаксической связи: «весь мир сегодня поднимается» (можно далее поставить слова: потому что), «потрясен и очарован вашим кличем боевым» (в оригинале: «вашим победоносным зовом»). В данной строке довольно ясно и высоко эмоционально раскрывается и сила и величие Советской Армии (мир потрясен, зов красных эскадронов победоносный), и отношение народов к ней (мир очарован).

Для раскрытия идеи стихотворения поэт использует и другие поэтические средства, например символические образы и аллегории: «Утро светлой эры», «факел новой веры». Как контраст этому, он символизирует буржуазный мир в образах «сумрачного здания неправды», «древнего замка». Эпитеты стихотворения характеризуются яркостью, повышенной эмоциональностью и действенностью: кровавое пламя, буйные гривы, беспощадная буря, огненные картечи, гордый поход, пробудившиеся рабы, красные волны и т. д. Подобный характер эпитетов способствует яркому показу величия Советской Армии; в нем раскрываются революционная воля поэта-борца, его пламенные стремления к социальному освобождению трудящихся. Заметим кстати, что эпитет красный (по ассоциации: красные эскадроны, красная армия, красное знамя и т. д.) приобрел в поэзии Смирненского широкое социально-политическое значение. Поэт часто прибегает к нему в своем творчестве для выражения коммунистических идей.

Очень важную роль в стихотворении «Красные эскадроны» играет поэтический синтаксис, характеризующийся резко повышенной, напряженно-патетической интонацией, призванной подчеркнуть высокое звучание утверждаемых идей. Смирненский достигает этого при помощи обособлений, дающих возможность выделить паузой отдельные слова или группы слов и тем самым придать им большую эстетическую целенаправленность, например:

Свил десницата корава, целий свят се днес изправа,
Стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов.
(Стиснув крепкую десницу, мир уже к свободе мчится,
потрясен и очарован вашим кличем боевым).

Та же цель достигается путем частого использования однородных членов предложения:

Спускаат се и разпиляват гръм шрапнел подир шрапнел;
(Падают и разрываются снаряд за снарядом).
С буря, мълния и грохот възвестете гордий поход;
(Бурей, молнией и громом возвестите гордый поход).

Характерна вторая часть последней строфы стихотворения, состоящая из однородных сказуемых:

Вий слезнете от конете и земята целунете —
Възцарете вечна обич, вечна правда над света.
(Вы сойдите с коней и землю поцелуйте —
воздадите вечную любовь, вечную правду на земле).

Стихотворение «Красные эскадроны» не свободно от элементов символистской поэтики: образы-символы «сумрачного здания» или «объятого пламенем древнего замка», «мертвых старых химер» не отличаются оригинальностью, затемняют смысл и тем самым снижают силу социального звучания всего произведения.

Но не эти отдельные образы определяют дух стихотворения, его основной пафос. Общий тон стихотворения определяет замечательный, редкий по силе художественной выразительности образ стремительного движения конницы Буденного, символический образ красных эскадронов — носителей революционной правды. При помощи этих образов поэт раскрывает международное значение Октябрьской революции, с искренней убежденностью передает типические настроения болгарских трудящихся масс — их жгучую ненависть к буржуазии, их глубочайшую любовь к Советской Армии, к Советской стране, их веру в неизбежность социальной революции. В этих образах поэтически выражен идеал Смирненского, характеризующий его именно как революционного пролетарского поэта.

В других стихах, посвященных Октябрьской революции, Смирненский выступает перед читателем как пламенный пропагандист социалистических идей, которые озаряют мир «от русских полей до далекой Атлантики» («Северное сияние»). Он видит, как Москва «сеет в вихрях дней мятежных огненные семена», поэтому называет ее «залогом великого дела» («Три года»), «звездой новых времен» («Москва»). Используя древний миф, поэт сравнивает революционный пролетариат России с гордым Прометеем, который «кругом бросает огонь свободы» («Русский Прометей»). В этих произведениях говорится об огромном благотворном влиянии Октябрьской революции на трудящихся мира. Под ее влиянием, пишет поэт, «дети рабов вырастают в великанов» («Северное сияние»). Считая путь пролетарской революции единственным верным путем социального освобождения народов, Смирненский клеймит жалкую попытку врагов противостоять революции:

Безумец е кой хвърля шепа

пръст — с пръст слънцето да затъмни.

Безумец тот, кто бросает горсть грязи

и пытается этим затмить солнце.

Образы этих стихов иногда повторяются, многие из них, как видно даже из приведенных примеров, весьма абстрактны. Поэт писал об Октябрьской революции, отвлекаясь от конкретно-исторических условий и фактов ее развития. Неизменно стремясь всюду подчеркивать мировое значение революции (такая направленность его стихов вполне закономерна), Смирненский не всегда находил нужные образы, часто вводил отвлеченные представления. Так, например, величие битвы русских трудящихся он описывает словами: «Стозвучный рев ежедневной битвы не стихает в снежных полях»; наступление сил революции передано через образ «сверкнувшей молнии мятежной», уничтожившей неисчислимые полчища («Северное сияние»); Москва — «остров сердец» («Три года»), «вулкан пламенеющих душ», «сердце раскаленного металла» («Москва»); не менее абстрактны и образы врагов: «кровавые полчища вздыбившегося («настръхналият») капитала», «преступные палаты земного горя» («Северное сияние»).

Все это говорит о тех трудностях, которые испытывал поэт на пути овладения революционно-героической темой эпохи. Его стихи, несомненно,

передают настроения революционных борцов, их оптимизм, их верность идеям пролетарской революции. В некоторых из них («Красные эскадроны») Смирненский создал превосходные образы. Вместе с тем, однако, в стихах налицо и отвлеченная образность, уводящая от конкретно-исторического изображения действительности.

Факты подобного порядка имеют место и в других циклах произведений Смирненского. Это лишний раз подтверждает, что процесс рождения социалистической поэзии был сложным и трудным. Он совершался путем постепенного накопления элементов нового, путем все большего осуществления принципа конкретно-исторического изображения революционной действительности.

* * *

Образ народа — один из центральных образов последнего периода творчества Смирненского. Посмотрим, как показан народ, что нового вносит поэт в его изображение.

Образ народа в поэзии автора «Красных эскадронов» прямо противоположен представлениям о народе декадентов. Декадентам свойственна ницшеанская философия индивидуализма. Их характеризует открытое презрение к народным массам, замкнутость в «башне из слоновой кости». Народ в их творчестве — это слепая ничтожная масса, которой управляют только инстинкты.

По-другому относились к социальной жизни народа выдающиеся писатели критического реализма конца XIX — начала XX в. Они создали волнующие гуманистические произведения, в которых с глубоким сочувствием изобразили социальное горе трудящихся, тяжесть неимоверного гнета и эксплуатации в бесчеловечных условиях капиталистического общества. Вспомним, например, сборники стихов И. Вазова «Песни скитальца» и «Под нашим небом». Вазов изобразил в них непомерно тяжелую жизнь обнищавших крестьянских масс. В стихотворении «Придите, взгляните на нас!» социальные условия жизни народа описаны глубоко правдиво, в их потрясающей неприглядности.

Крестьяне, выносящие на своих плечах тяжесть рабского труда, волею богатых оказываются «оборванными, нищими, голодными... След векового гнета и терпения на лицах их лежит» («Горцы»).

Вазов ясно сознавал, что создателем всех ценностей на земле является трудовой народ. Поэтому он честно и открыто встал на его сторону. В стихотворении «Каменный крест» он славит «благословенный землелашца труд... Все, что мы имеем, все, чем мы живем, создано его трудами», — говорит Вазов о трудолюбивом пахаре, который, по вопиющей несправедливости, подвержен невыносимым страданиям. Миру вельмож, живущих в роскошных палатах, противопоставляется мир замученных и бесправных.

Беликий писатель не видел выхода в революционной борьбе. Он с глубокой горечью писал о бесконечных страданиях народа:

Все здесь тленно: замки, зданья,
Слава царского венца, —
Лишь народные страданья
Все живут — им нет конца!¹

¹ «Замок на Заграде». Перевод М. Зенкевича, сб. «Родные», М., 1950, стр. 155.

Если в произведениях, посвященных национально-освободительному движению, Вазов рисовал борьбу и призывал к борьбе, то в его произведениях более позднего периода нет мотивов борьбы, нет призыва к борьбе. Поэт не знал законов общественного развития в условиях капитализма. Он далеко стоял от социалистического движения, не понимал его и отрицательно относился к нему. Вазов не видел подлинных путей социального освобождения народа, и в этом состоит его слабость.

Но он велик силой реалистического изображения действительности — беспощадной критикой буржуазной морали и буржуазных общественных порядков, пафосом социального гуманизма.

Все выдающиеся писатели прошлого сочувственно описывали жизнь трудового народа, его думы и чаяния. Некоторые из них (Елин-Пелин, Цанко Бакалов-Церковский) поднимались до изображения стихийного протеста народных масс против эксплуататоров. Обращаясь к крестьянам, Церковский разъяснял, что освобождение от социального гнета придет не само собой, что его надо завоевать. Призывами к борьбе проникнуты его стихотворения «Крестьянин», «Земледелец» и др. Выражая настроения угнетенных крестьянских масс, готовых к борьбе против хозяев-угнетателей, Елин-Пелин писал:

Ний палешниците железни
в ножове остри ще обърнем,
на мирен труд полята ширни —
на бойни поля ще превърнем,
И робите — в борци немирни...

(Мы железные лемехи превратим в острые ножи, широкие поля мирного труда — в боевые поля превратим, и рабов — в борцов непокорных).

Христо Смирненский выступил как наследник и продолжатель великих традиций социального гуманизма Вазова и других писателей-реалистов. В его произведениях этот гуманизм обогащается, развивается до уровня социалистического гуманизма. Изображая социальное горе народных масс, их недовольство условиями жизни в буржуазном обществе, Смирненский поэтически утверждал идеи революционной социалистической борьбы. Он показал новые особенности в политической жизни народа — процесс пробуждения и развития его социалистического сознания, процесс формирования исторической сознательности масс.

Смирненский жил в эпоху, когда народ сам начал сознавать свою силу и право в социальной борьбе, когда вследствие этого невиданно возросла его революционная активность, когда уже вполне определилась историческая роль пролетариата — единственного до конца революционного класса. Эти обстоятельства и определили новый подход Смирненского к изображению народа.

Подобно Вазову и другим поэтам-реалистам, Смирненский понимал народ как главную силу исторического развития. В стихотворении «Мы», выступая от имени «бедных детей матери-земли», т. е. трудового народа, поэт говорит:

Чрез нашите сърца вселената тупти,
Живота се крепи на раменете ни...
На земните блага всевечни сме творци.

В наших сердцах пульсирует вселенная,
Жизнь держится на наших плечах...
Мы вечные творцы земных благ.

В том же стихотворении поэт рисует горе «все вечных творцов земных благ», задавленных жестокой властью «желтого металла» — золота:

Край нас се вие бич, над нас тежи хомот
и робския закон на жълтия метал;
ний растнем в нищета, ний гаснем сред
печал...

Над нами вьется бич, нас гнетет хомут
и рабский закон желтого металла;
мы растем в нищете, мы угасаем
в печали...

С глубоким сочувствием изображая тяжесть страданий широких народных масс, правдиво раскрывая условия их подневольного труда, их нищенской жизни, Смирненский говорит в то же время о могучем нарастании народного протеста. Народ в изображении Христо Смирненского — это начавшая жить высокими социалистическими идеалами масса трудящихся, поднимающаяся к активной борьбе великая социальная сила. В стихотворении «Толпы» поэт славит силу народа, способного на «безумно великий подвиг», славит его революционную энергию, которую образно называет «душою нового мира».

Смирненскому присуще горьковское ощущение героического в жизни. Источником его явился революционный подъем в стране. Поэт пишет не только о своем понимании роли народа в общественной борьбе, но и о сознании самим народом своей силы и своего исторического права.

В стихотворении «Мы» говорится, что народные массы поднимаются для борьбы —

Защото накупя свещеният ни гнев
и неговият зов стозвучно загърмя:
— «И ние сме деца на майката земя!»

Потому что закипел наш священный гнев
и его зов стозвучно загремел:
— «Мы тоже дети матери-земли!»

Когда Смирненский создавал свои произведения, такие крупные болгарские поэты, как Гео Милев, Л. Стоянов и др., только начинали свой переход в лагерь революции. Образов революционного народа в их произведениях мы еще не находим. Более того: даже в последнем, самом значительном произведении Гео Милева — в поэме «Сентябрь», написанной уже после смерти Смирненского (1924), народ изображен как стихийно действующая масса, без ясных указаний на его революционную сознательность.

Ближе всего к Смирненскому стоял Полянов, который неизменно говорил о значении революционного сознания рабочих, призывал к борьбе за социалистическое просвещение трудящихся.

Христо Смирненский шире и глубже, в сравнении со своими предшественниками и современниками, говорил о значении сознательности для рабочего движения и непосредственно показал рост революционного социалистического сознания в массах, понимание народом целей и средств борьбы.

В стихотворении «Завтрашний день» он говорит: «Каждый слабый и угнетенный ... вырастает в исполина». Смысл последнего образа раскрывается при сопоставлении его с текстами стихов о Советской России. В стихотворении «Красные эскадроны» говорилось, что под влиянием Октябрьской революции, познав силу революционных идей, мир «стиснул (лучше сказать: сжал) крепкую десницу»; в поэме «Северное сияние» мы отмечали уже образ, близкий к приведенному выше: под влиянием идей Октября «дети рабов» вырастают в великанов. Не менее характерно также сравнение с исполином сознательного пролетарского революционера

Иоганна (см. поэму «Иоганн»). Таким образом, именно революционные социалистические идеи придают людям силу и уверенность, благодаря им люди «вырастают в исполинов».

Большой интерес представляет рассказ Смирненского «Солнце» (1921). Он интересен как документ роста революционного сознания и самого поэта, и трудящихся масс Болгарии в целом. Смирненский подчеркивает здесь, что до и во время войны 1914—1918 гг. трудящиеся не видели еще подлинного смысла происходящих событий. «Слепцами были, брат, слепцами!», — говорит, вспоминая войну, герой рассказа Стефан пришедшему его проведать приятелю. Эта же мысль о народе и войне утверждается и в стихотворении «Карл Либкнехт» (1921), где говорится, что солдаты «были слепцами, которых вели хищники-гены». Однако позже, в период бурного роста революционного движения в стране и победы Октябрьской революции, трудящиеся массы начали прозревать, перед ними яснее открывалось их собственное будущее. Этот именно реальный процесс политического прозрения и роста социалистического сознания рисует Смирненский во многих своих произведениях. В этом и проявилось его новаторство как художника нового, социалистического искусства.

В рассказе «Солнце» процесс роста политического сознания изображен как переход от мрака к яркому солнечному дню. Стефан видит и тех, кто с преступными целями вел войну, и тех, кто, познав правду революционных идей, добьется светлого будущего. «Вижу и ночь, которая уходит, — говорит он, — и наступающий день огненного солнца».

Смирненский использует здесь внешне отвлеченные образы-аллегории ночи и дня. Это вызвано, несомненно, цензурным режимом. Чтобы понять действительное значение этих образов, их необходимо поставить в связь с другими произведениями поэта, из которых ясно видно, что Смирненский исповедовал не какие-либо, а именно социалистические идеи, идеи Октябрьской революции. Поэтому указанные аллегорические образы воспринимались читателями тех лет как образы ясного смыслового значения и воздействовали на читателей в совершенно определенном направлении. Их направленность вполне ясна и для нас.

Гордым сознанием силы народа веет от стихотворения «Это — улица». Здесь Смирненский мастерски рисует не многолюдную и пеструю толпу вообще, а образ трудового народа. Его улица —

...С гръм чете поемата си чудна,
де всеки стих е кървава бразда,
написана с длетото на труда
по черний мрамор на неволите човешки.

...С громом читает свою чудесную поэму,
где каждый стих — кровавая борозда,
написанная долотом труда
по черному мрамору людской неволи.

Сравнение жизни улицы с «чудесной поэмой, написанной долотом труда», указание, что улица «с громом читает свою чудесную поэму», говорят о силе и величии трудового народа, способного преобразовать мир. Поэт восторженно описывал подъем революционного движения. Объятую бурей улицу, по его словам, «с затаенным дыханием слушает мир: — это улица, улица сегодня говорит!».

Никто в болгарской литературе первой четверти XX в. не показал «говор» улицы с такой силой, с какой это сделал Христо Смирненский. Болгарская критика давно и много раз справедливо отмечала эту черту его творчества. «Восторг, опьянение борьбой, жажда подвига и самопожертвования, подъем, страсть и движение, движение, движение — таково содержание поэзии Смирненского», — писал Г. Бакалов.

В творчестве Христо Смирненского отразилось нарастание революционной бури, движение трудящихся масс к социальной революции. Об этом говорят многие строки поэта. В стихотворении «Гнев рабов» сказано:

А редят се тълпите бездомни и боси,
над стъгдите разлива се рев

И поднимаются толпы бездомные и босые,
над площадями разливается рев.

В стихотворении «Красный смех», показывая движение народных масс как движение рабочих и крестьян (в этом состоит смысл образа: революционный дух живет «в шуме каменного города, в полях, облитых кровью»), Смирненский пишет:

И не със флейти и тимпани
ний бродим в грешния Содом;
А всинца из пътеки стръмни
опрени крепко брат до брат,
вървим и чакаме да гръмне
тръба, зовяща в подвиг свят.

Не с флейтами и тимпанами
мы бродили в грешном Содоме;
мы все идем по крутым дорогам
в крепком братском единстве,
идем и ждем, чтобы прогремела
труба, зовущая на подвиг святой.

Поэт всюду видит движение пробудившихся масс. Перед читателем возникает образ поднявшегося к борьбе народа. И чтобы подчеркнуть его величие и силу, Смирненский прибегает к революционной символике и к гиперболе. Он говорит о «гневно взволнованном море утомленных рабов и рабынь» («Первое мая»), о «море пробудившихся душ» («Завтрашний день»), о нависшем над землей урагане, о поднявшихся с ревом волнах («Мы»). Поэт часто прибегает к образам грома, огня, молнии, бури. Особенно часто повторяется образ бури («Гнев рабов», «Это — улица», «В бурю», «Весеннее письмо» и др.). Картина поднимающейся революционной бури достигается умелым отбором эпитетов и метафор. О городе говорится: настръхна ли град (вздыбившийся, взъерошившийся, готовый к бою город) — в нем «кипит дух кровавого бунта» («Завтрашний день»); аналогичными средствами пользуется поэт и в другом стихотворении, где говорится, что улица таит в себе кровавые угрозы, она — «вздыбившаяся (настръхнала), подобна огненному змею; гнев — священный, мощный, море нестихающее, гневное, души — пробудившиеся, порыв — святой, страшный, великий, расплата — огненная, площади — гремящие, буря — огнеликая, гром — гневный, меч — пламенеющий, — уже этот, далеко не полный перечень эпитетов и тропов ясно говорит о характере образности Смирненского. Эта образность героико-романтическая, вполне соответствующая мыслям и чувствам поэта и революционно настроенного народа.

Во всей названной группе произведений Смирненский создал величественную картину нарастающей революционной бури. Он нарисовал образ поднявшегося, готового ринуться в бой народа. Этот бой поэт представлял себе как последний, решительный бой, как пролетарскую революцию, которая была для болгарского народа целью борьбы. Поэтому он изображал его не как непосредственную реальность, а как определенное, созревшее стремление. Народ в поэзии Смирненского — гневный, разъяренный, исполненный жажды бури, именно: готовый ринуться в бой, стоящий перед открытой дверью грандиозных событий. Об этом говорит весь образный строй названных произведений: город, улица — вздыбившиеся, в городе кипит не бунт, а дух кро-

вавого бунта. Поэт часто пользуется словом угроза. Он пишет о нависшем над землей урагане. В стихотворении «Первое Мая» он рисует «огненную расплату» как будущий решительный и последний бой с эксплуататорами. Тот же мотив звучит и в стихотворении «Мы» (см. заключительные строки: «Но идет день суда» и т. д.); в стихотворении «Красный смех» исполненные гневного недовольства люди «ждут грома трубы, зовущей на святой подвиг»; стихотворение «Завтрашний день» самым заглавием говорит об устремленности в будущее; улица в одноименном стихотворении — настороженная, с угрозой... готовая при первом зове праздничного звона разлить свою лаву»... и т. д.

Смирненский, несомненно, верен исторической правде, когда он рисует пролетарскую революцию как будущее болгарского народа. Его сила состоит в том, что он правдиво изобразил рост революционного сознания трудящихся масс, их твердую волю и готовность к решительной борьбе, их начавшееся движение, т. е. он изобразил ту революционную ситуацию, которая сложилась в Болгарии после 1919 г., накануне Сентябрьского вооруженного восстания.

Живя, однако, мыслью о последней, решительной схватке пролетариата с буржуазией, Смирненский отвлекался от конкретно-исторической текущей действительности, от непосредственной революционной борьбы, которую вел болгарский народ. Нет сомнений, что стихи Смирненского явились откликом на эту борьбу, на общий революционный подъем в стране. Но подъем этот отражен еще не конкретно-исторически, а через обобщенный романтический образ пробудившихся, разгневанных и — что весьма существенно — «жаждущих грома трубы» народных масс.

Характеризуя новое искусство, Горький в свое время говорил: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребности хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»¹.

Болгарский поэт стал на путь создания нового искусства — провозгласил целью борьбы социалистическую революцию, выступил защитником и глашатаем этой революции, правдиво изобразил рост социалистического сознания народных масс. Но, изображая народ, он не показал его в непосредственном революционном действии, в процессе деяния и творчества (об этом именно говорит приведенный выше очень характерный перечень образов его произведений). В стихах разбираемого цикла господствует романтический метод обобщения явлений. В них нет образов борцов за пролетарскую революцию из среды болгарского рабочего класса — таких, например, каким является созданный самим же Смирненским образ немецкого революционера Иоганна в одноименной поэме. Чем же все это объясняется?

Дело в том, что достигшее сравнительно высокого уровня развития революционное движение в Болгарии не приобрело все же при жизни Смирненского размаха народной революции. Поэт не дождался Сентябрьского вооруженного восстания, чтобы видеть повсеместную борьбу трудящихся, их героический революционный подвиг с оружием в руках. Пока-

¹ М. Горький. О литературе, М., 1937, стр. 472.

зательно в связи с этим, что первые удаchi (пусть еще неполные) в создании образов непосредственного революционного действия возникли на материале событий, связанных с Октябрьской революцией («Красные эскадроны») и с революцией в Германии («Иоганн»).

Коммунистическая партия Болгарии, вступившая в 1919 г. на путь большевизации, еще не стала при жизни Смирненского партией ленинского типа. «И даже тогда, — писал Г. Димитров, — когда мы стали членами Коммунистического Интернационала, — мы еще далеко не были большевиками, настоящими большевиками»¹.

Нет ничего удивительного в том, что у Смирненского также не было последовательно ясного представления о путях развития социалистической революции, о конкретных формах воплощения социалистического идеала. Поэт утверждал социалистический идеал, отвлекаясь от повседневной революционной борьбы болгарского рабочего класса. В этом, надо полагать, коренится одна из существенных причин наличия отвлеченной образности в его произведениях вообще, с этим связаны также и другие слабые стороны поэзии Смирненского.

В отдельных произведениях Смирненский отдал дань ошибочным представлениям о стихийности развития революции. Уже сама система образов, о которой можем судить по приведенным выше примерам, свидетельствует об известной романтизации поэтом революционной стихии. Образы бушующего моря, неудержимого вихря, стремительно несущихся волн океана призваны подчеркнуть силу и величие поднявшихся революционных масс. Но в отдельных произведениях они оставляют впечатление стихийно прорвавшейся революционной энергии народа. (В поэме «Северное сияние» поэт пишет о «гневной стихии океанских волн»; подобные образы мы встречаем в стихотворениях: «Мы», «Улица», «Северный Спартак»; не случаен также образ «кровавого бунта» в стихотворении «Завтрашний день»).

Чтобы подчеркнуть великую силу народных масс, Смирненский использует аллегорический образ вулкана Везувий («Бунт Везувия», 1920). Образ «гневного великана», обрушившего огненную лаву на тех, кто проводит жизнь «в оргиях безумных», несомненно, передает ощущение безграничных сил народа, накопленных веками. Вместе с тем необходимо заметить, что этот образ отражает также и ошибочные представления поэта о якобы стихийном развитии революционной борьбы.

Смирненскому не было и двадцати пяти лет от роду, когда он писал свои последние произведения. Многие его недостатки являются недостатками его идейно-художественного роста, и поэт неуклонно шел к их преодолению.

Не следует забывать и то, что в период 1919—1922 гг. мировая социалистическая поэзия не имела еще богатого творческого опыта. Во главе мировой революционной поэзии стоял В. Маяковский, идейная сила произведений которого, как произведений, посвященных Октябрьской революции, благотворно влияла и на Смирненского. Но глубина этого влияния была ограничена тем, что социалистический реализм как метод не сформировался к тому времени в творчестве советского поэта. Его крупным произведением, в том числе известной тогда в Болгарии поэме «150 миллионов», была присуща еще отвлеченная образность и в некоторой мере — романтизация революционной стихии. Маяковский шел к полному преодо-

¹ Г. Димитров. За поврат в партията, София, 1945, стр. 10—11.

лению своих недостатков под могучим благотворным влиянием партии большевиков.

Необходимо вместе с тем указать на то, что в Болгарии тех лет большое распространение имели произведения русских поэтов «Кузницы» и «Пролеткульта». Смирненский не только знал этих поэтов, но и переводил их стихи на болгарский язык. Абстрактная, оторванная от живой конкретной жизни поэзия «Кузницы» не способствовала формированию и развитию социалистической поэзии.

Мало помогала Смирненскому преодолевать свои недостатки современная ему болгарская прогрессивная критика. На страницах газет и журналов советская поэзия представлялась обычно только именами поэтов «Кузницы». Порочные установки «Пролеткульта» — стремление изолировать культурное строительство пролетариата от наследия прошлого и от участия в этом строительстве других слоев трудового населения и прежде всего крестьянства, оторванность от практической общественной жизни — эти ошибки были свойственны в известной мере и болгарской критике, что не могло не отразиться отрицательно как на развитии всей национальной болгарской литературы, так и на творческом развитии Смирненского.

Из сказанного ясно, в каких сложных условиях развивался Христо Смирненский. Его величайшая заслуга состоит в том, что он постепенно выходил на верную дорогу социалистической поэзии. На этом пути у него были промахи и серьезные срывы, были заблуждения. В то же время, однако, все яснее и яснее обозначалась тенденция нового. Христо Смирненский был в болгарской литературе первым самым значительным писателем, в творчестве которого элементы нового, социалистического искусства начинали складываться в определенную систему.

* * *

Характер творчества Смирненского лиро-эпический. В лирике черты положительного героя раскрываются через внутренний мир автора — через его мысли и настроения, через его отношение к людям, событиям и явлениям, т. е. через образ лирического героя. Поэтому необходимо остановиться на этом образе, полное представление о котором возникает не из одного произведения, а из совокупности произведений.

В каждом, даже самом маленьком стихотворении Смирненского мы чувствуем взволнованную душу поэта, занятого единой думой об освобождении трудящихся и готового жертвовать всем для борьбы. Смирненский написал свои лучшие произведения с большой страстью, он вложил в поэтические строки огонь своей души. Поэт звал к полному разрушению эксплуататорского строя, притом не ради одного только разрушения, а ради замены старого новым, социалистическим строем.

Поднимаясь до идеи слома государственной буржуазной машины и построения нового, социалистического общества (что составляет основу всей революционной лирики поэта), Смирненский выступал как поэтический выразитель самых передовых идей своей эпохи, как поэт действительно народный, так как выражаемые им идеи непосредственно связаны с коренными жизненными интересами трудящихся, с судьбами всего болгарского народа.

В сравнении с передовыми писателями прошлого народность поэзии Христо Смирненского — явление нового качества, рожденное исторической

эпохой борьбы за пролетарскую революцию. Смирненский выступал как поэт новой, социалистической идейности. Если ранее в стране еще не было массовой революционной активности трудящихся в борьбе за социальную свободу, и передовые деятели прошлого не знали подлинных путей социального освобождения народа, то Смирненский не только жил в эпоху бурного революционного подъема, но и обладал коммунистическим мировоззрением, давшим ему возможность ясно видеть указанные пути. Важно заметить, что в эпоху Смирненского началось широкое социально-освободительное движение масс, народ сам приходил к сознанию своей силы и возможностей социального переустройства общества. Социалистическое сознание становилось идеалом и сознанием революционного пролетариата, а вслед за тем и всех трудящихся, в том числе и поэта. На этой основе утверждались и отношения между поэтом и народом, отношения их единства в борьбе за социально-политическую свободу. Социалистические идеалы народа, его борьба принимались Смирненским как кровное дело, стали главным нервом всей его жизни и деятельности. В этом единстве поэта с социалистической борьбой пролетариата — источник силы той революционной страсти, того взволнованного лиризма, т. е. коммунистической партийности, которая, в силу именно утверждения самых передовых революционных идей, является высшим выражением народности. Имея в виду эти черты творчества поэта, В. Червенков писал: «Боевая партийность и высокая идейность поэзии Смирненского — вот тайна ее бессмертия»¹.

Коммунистическая партийность — отличительная черта народности Христо Смирненского. Именно она определила характер его поэзии, воздействующей на читателя своей большой эмоциональной силой, определила характер лирического героя, прямо противоположного типу лирического героя декадентов.

Стихи Смирненского заставляют нас переживать и волноваться чувствами и думами поэта, потому что в них нет созерцательного равнодушия, в них говорит живая душа человека, исполненного пламенной любви к революционному народу, с которым он навсегда слил свою личную судьбу.

Глубокая душевная боль слышится в строках, посвященных изображению тяжелой доли рабочих в условиях буржуазного общества:

През мъглите на вечните грижи
Непозната е нам пролетта...
В работилници, фабрики димни,
дето мъка душата терзай,
чужденец е цветущият май

Из-за мглы (тумана) вечных забот
мы не видим весну...
В мастерских или фабриках дымных,
где мука терзает душу,
не приходит цветущий май.

Образ «тумана вечных забот» повторяется и в поэме «Зимние вечера». В ней есть взволнованное лирическое обращение поэта к рабочим:

Братя мои, мои бедни братя —
пленници на орис вечно зла —
ледно тегне и души мъглата,
на живота сивата мъгла.

Братья мои, бедные мои братья —
пленники вечно злой судьбы —
вас обьяла и душит мгла.
жизни серая мгла.

¹ В. Червенков. За изкуството и културата, София, 1950, стр. 131.

Глубокая душевная боль поэта не приводит его к пессимизму и отчаянию. Наоборот, поэзии Смирненского присущ революционный оптимизм, основанный на знании законов общественного развития. Поэт знал, что наступит «великая весна, озаренная рубинами звезд» — пролетарская революция, которая положит конец и насилию, и рабству. Мечту о ней он выразил в заключительных строках стихотворения «Весна рабов»:

А ще дойде таз огнена пролет
с ореол от рубин и звезди;
тя ще дойде сред черни беди —
миллиони за нея се молят!
И ще гръмне навред по земята
«Пролетарии от всички страни,
пролетта и за нас прозвъни
с огнекрилия зов на борбата!»

И, рубинами звезд озаренной,
мы дождемся великой весны.
К ней стремятся, от дыма черны,
исстрадавшиеся миллионы...
Всей земли пролетарии знают,
в ожидании зова трубы:
«Скоро пламя великой борьбы
на планете везде запылает».

(Перевод А. Гатова).

Борьбе за достижение «весны огневой» Смирненский подчиняет и мысль, и чувство. В стихотворении «Весеннее письмо», обращаясь к своей любимой, он говорит, что желал бы любоваться весной и «первыми распустившимися цветами украсить восторженную молодость», но жизнь требует пока иного — борьбы, и ей, борьбе, посвящено все:

...В един копнеж горим —
в гранитни вази ний да потопим
на бунта огнедышащите рози.

...Мы одной мечтой горим —
в гранитных вазах потопить
бунта огнедышащие розы.

«Огнедышащие розы бунта» — романтико-символический образ. Он, однако, заключает в себе реальное жизненное содержание и несет поэтому вполне определенную функцию — выразить мечту поэта о социальной революции. В этом отношении он близок революционному символическому образу «огненной весны» из стихотворения «Весна рабов» и другим образам поэзии Смирненского.

В самом обращении Смирненского к любимой, в его утверждении красоты и величия борьбы ощущается живая связь с замечательной традицией болгарской литературы, идущей от Христо Ботева. Чтобы почувствовать это, достаточно вспомнить стихотворение «Моей первой любви», в котором Ботев просит свою любимую оставить любовную песню, а спеть ему «кровавую здравицу боя»¹.

Связь с ботевской традицией ощущается и в других произведениях Смирненского. Известный мотив преданности революционной борьбе с огромной силой выражен Ботевым в стихотворении «Моя молитва»:

Подкрепи и мен ръката,
Та кога възтане робът,
в редовете на борбата
да си найда и аз гробът.

Укрепи мне, боже, руку,
чтоб, когда народ восстанет,
я пошел на смерть и муку
в боевом народном стане.

(Перевод А. Суркова).

Этот мотив находит свое развитие у Смирненского в его стихотворениях «Юноша», «В бурю» и др. Поэт выступает в них не как сторонний

¹ Х. Ботев. Сочинения. Ред. и коментар. от А. Бурмов, т. I, стр. 39.

наблюдатель происходящих событий, а как их живой участник. В первом он рассказывает о своих переживаниях в связи с тяжелым положением трудящихся, живущих под властью «золотого тельца» — капитала, говорит о нарастании революционного гнева, вызванного сознанием вопиющей социальной несправедливости, выражает свою жажду революции, в которой он вполне определил свое место — место активного борца. Ботевский мотив героического революционного самопожертвования звучит в последних строках:

И тогава — залюбен в тълпите, пленен
ог лъчите на нова зора —
без да питам защо съм на тоз свят роден,
аз ще знам за какво да умира.

И тогда — проникшись любовью
к народу, плененный
Лучами новой зари —
не стану спрашивать: почему я на свет
рожден,
я буду знать, за что умереть.

Смирненский формировался как поэт нового типа — поэт-борец за социалистическую революцию. Личное и общенародное отражалось в его поэзии как одно неразрывное целое. Описывая в стихотворении «В бурю» грядущую революцию, когда «рабов могучий натиск потрясет сон площадей и гордо понесет и вдаль и вширь обеты красной рати», поэт видел свое место только в борьбе, которой он готов был отдать свою жизнь.

В этом стихотворении есть отдельные изобразительные средства, заимствованные Смирненским из символистской поэтики: «На челе тысяч свой смертный знак начертит судьба», «в темные разбитые окна смерть стучится ледяными крыльями», «Я понесу свой черный крест».

Эти изобразительные средства не гармонируют с общим духом стихотворения, хотя поэт и стремился подчинить их ясно проводимой им революционной идее. Конечно, их наличие снижает в некоторой мере художественный уровень стихотворения, но они остаются все же только внешним, формальным налетом, не определяющим общий пафос стихотворения.

Основу стихотворения «В бурю» составляют два образа — образ грядущей революции и образ поэта — лирического героя. Смирненскому удалось вдохновенно нарисовать картину революционного подъема народных масс. Будущая революция представляется поэту как борьба за торжество социальной справедливости, за свободу и счастье угнетенных. Поэтому он не отделяет своей судьбы от судьбы народа, не стремится к уединению, а, наоборот, стремится быть участником ожесточенных сражений с врагами трудящихся.

Основной пафос стихотворения состоит в том, что Смирненский поэтизирует в нем революционный подвиг, героическую смерть за освобождение народа и тем самым с большой силой выражает величие идей революции. Он изобразил в нем революционный оптимизм героя, живущего глубоким сознанием исторической неизбежности победы пролетариата над буржуазией. Это подчеркнуто всем духом стихотворения и наиболее конкретно взволнованным обращением поэта к любимой, которую он просит идти навстречу заре смело и восторженно, даже если он погибнет в борьбе:

А ти, другарко скъпа — сетне ми утеха,
възторжена и смела отмини
към слънцето на пролетните дни.
Аз ще целуна твоята светла дреха

и утрото на празника ни пръв
с корални капчици димяща кръв¹.

А ты, подруга, цвет моей надежды,
Восторженно и смело проходи
К весенним дням, горящим впереди!
Целую светлые твои одежды,
Зарю целую праздника людей
Кораллом крови пролитой моей².

(Перевод С. Городецкого).

Все отдать борьбе — все до последнего вздоха и даже перед смертью испытывать удовлетворение в том, что ты участник великой борьбы — вот смысл этих великолепных строк, в которых с полной силой выразилась мораль коммуниста — человека беззаветной преданности идеям социалистической революции, в которых, следовательно, через лирический образ поэта выразились типические черты положительного героя эпохи.

На этом стихотворении можно наглядно увидеть, как Смирненский, с одной стороны, перекликается с лучшими традициями прошлого своей национальной литературы (вспомним «Прощание» Ботева); с другой стороны, — с будущим, со всем тем лучшим, что проявилось в болгарской литературе после него (вспомним, например, стихотворение Н. Вапцарова «Письмо»). Так утверждается магистральный путь развития болгарской революционной литературы, на котором сияют имена великих болгарских поэтов — Ботева, Смирненского и Вапцарова.

* * *

У Смирненского есть и особый цикл произведений, непосредственно посвященных изображению исторической миссии рабочего класса: «Пролетарий», «Рабочий», «Молодой каменотес» (все стихи относятся к 1922 г.). В них пролетариат изображен как главная сила, которой предстоит разрушить старое и построить новое общество. Аллегорически эта идея воплощена в образе человека в «темносерой фуражке, в выцветшей блузе», с молотом в руке, разбивающего громадные скалы, чтобы проложить дорогу новой жизни («Молодой каменотес»).

Стихотворение «Рабочий» — лучшее из этого цикла. В сравнении со стихотворением «Пролетарий», где преобладает отвлеченная образность, в нем образ рабочего дан более конкретно. Поэт говорит о выросшем революционном сознании пролетариата, о его готовности к борьбе:

Днес няма вече роба свит и примирен,
отпуснал немощно ръцете:
това е новия Прометей, освободен
от игото на боговете.

Сегодня нет уже раба согбенного
и покорного,
опустившего немощно руки:
это новый Прометей, освобожденный
от ига богов.

Симптоматично сравнение рабочего с Прометеем. К этому образу болгарский поэт обращается часто — наиболее широко в уже упомянутом нами

¹ Христо Смирненски. Съчинения, 1948, стр. 107.

² Поэзия борьбы и победы. М., 1950, стр. 24.

стихотворении с характерным заглавием «Русский Прометей». Смысл образа совершенно ясен: именно пролетариат является той силой, которая ведет народ к свободе и свету. Смирненский пишет о рабочем: «в морщинах его мрачного чела сегодня заложено великое дело», поэтому

Под тежките му стъпки каменния град
Изтръпва и намръщен се събужда.

Под его твердой поступью каменный город
встрепенулся и с гневом пробуждается.

В произведениях Смирненского мы находим широкую картину безрадостной жизни рабочих. Уже говорилось, что поэт сам жил в пролетарском районе Софии Юч-бунар, где он собственными глазами наблюдал страшную нужду и горе трудящихся. В поэме «Желтая гостя» («Жълтата гостенка») он изобразил трагедию рабочей семьи — смерть работницы от туберкулеза. Эта страшная болезнь была, по верному определению поэта, социальной болезнью болгарских рабочих, порожденной нечеловеческими условиями труда в табачной промышленности. В этом — смысл авторского посвящения, которое гласит: «Работницам табачных фабрик — бесчисленным рабыням желтого царя — туберкулеза».

В поэме нарисован образ измученной умирающей молодой работницы:

Восъчно лице, потънало сред гъсти,
гъсти черносмолени коси,
а ръката с тънки кехлибарни пръсти
леко през завивката виси.

Восковое лицо, утонувшее в густых,
густых черных, как смола, волосах,
а рука с тонкими янтарными пальцами
легко опущена на одеяло.

Пейзажные зарисовки (картина благоухающих за окном лип), данные в контрасте с безвременно ушедшей жизнью, еще больше подчеркивают изображаемую трагедию. Притом поэт говорит нам своим произведением, что сущность этой трагедии состоит в том, что молодая жизнь убита эксплуататорскими условиями труда, что «цветущую молодость, по словам Смирненского, погубило ядовитое дыхание фабрики». Смирненский тем самым указывал точный адрес врагов рабочего класса. Эмоциональная сила изображения социальной трагедии рабочих возбуждала в них недовольство условиями своей жизни, способствовала развитию протеста и борьбы против хозяев-буржуа.

Рисуя облик больной девушки, поэт писал: «... Скорбная, с бледным лицом (бледолика), она — ребенок, познавший старость». Изображению тяжелой участи своих «бледоликих братьев»¹, на которых с самого детства обрушивается тяжесть горя и страданий, поэт посвятил и другое свое произведение — «Зимние вечера». Здесь нарисованы отдельные картины, создающие общее впечатление о жизни рабочих. В одном месте поэт рассказывает, как недовольство рабочего-отца, не имеющего возможности зарабатывать на хлеб, выливается в пьянство и буйство в семье; в другом месте говорится о тяжелой доле детей рабочих; в третьем — описана смерть, подобно той, которая изображена в «Желтой госте».

В поэмах «Желтая гостя» и «Зимние вечера» изображена тяжесть рабочей жизни. Эти поэмы способствовали более широкому представлению о быте рабочих, указывали на почву, на которой вырастало недовольство

¹ Эпитет «бледолик» означает буквально бледнолицый; в поэзии Смирненского он приобрел особое значение и употребляется очень часто (какое именно значение — видно из поэм «Желтая гостя» и «Зимние вечера»).

трудящихся, и сами содействовали развитию этого недовольства и революционной борьбы.

Беличайшей заслугой Христо Смирненского является то, что он художественно показал силу рабочей сознательности, процесс усвоения социалистического идеала рабочим классом. Его стихотворение «Углекоп» — образец решения подобной задачи. Известно, что оно явилось непосредственным откликом на призыв третьего конгресса Коминтерна нести революционную агитацию в массы, усилить связь коммунистических партий с трудящимися.

Конгресс состоялся в Москве 22 июня — 12 июля 1921 г. В его работе принимал участие В. И. Ленин, который выступил с докладом «Тактика Российской Коммунистической партии (большевиков)». В тезисах конгресса по вопросу о тактике коммунистических партий капиталистических стран говорится: «Характер переходной эпохи вменяет в обязанность всем коммунистическим партиям повысить до крайних пределов свою боевую готовность. Каждая отдельная стычка может превратиться в борьбу за власть. Боевая готовность партии может быть выработана только при условии, если партии придадут всей своей агитации страстный характер натиска на капиталистическое общество, если они сумеют в этой агитации связаться с широчайшими слоями народа и говорить с ними таким языком, чтобы они убедились, что они находятся под предводительством действительно борющегося за власть авангарда. Органы печати и воззвания коммунистической партии должны быть не органами, теоретически доказывающими правильность коммунизма, а глашатаями пролетарской революции»¹.

Стихотворение Смирненского «Углекоп» вполне отвечает этим требованиям. Оно отличается страстным характером революционной агитации, в нем поэт выступает как пламенный глашатай пролетарской революции.

Стихотворение «Углекоп» отражает один из исторических этапов борьбы коммунистической партии Болгарии за завоевание большинства рабочего класса. В нем показана огромная сила коммунистической агитации, способной поднять широкие массы трудящихся до уровня революционного героизма.

Стихотворение написано в форме призыва — поэт зовет придти со словом революционной правды непосредственно в шахты к углекопам. Он живописует условия тяжелого шахтерского труда:

... тела полуголи
се гърчат край черни стени...
сред мрака на страшните бездни...
де няма ни нощи, ни дни.

Полуобнаженные тела
извиваются у черных стен...
во мраке страшных бездн,
где нет ни ночи, ни дня.

Нарисованной картиной рабского труда шахтеров «во мраке страшных бездн» Смирненский с огромной силой оттеняет «жажду солнечных дней, жажду отдыха, воли, воздуха, простора...». Тем самым он говорит о благодатной почве для агитации:

Твоята лампичка бледа
ще бѣде там ярка звезда.

Твоя лампочка бледная
будет там яркой звездой.

¹ Сб. «Коммунистический Интернационал в документах. Решения, тезисы и воззвания конгресса Коминтерна и пленумов ИККИ. 1919—1922». Партиздат, М., 1933, стр. 192.

Поэт аллегорически сравнивает рабочие массы с огромными пластами угля. Основа аллегории вполне естественна: свойство каменного угля гореть мощным огнем служит поэту средством показа скрытой революционной энергии масс (о пластах угля говорится, что они «холодны, как мука, но таят в себе огонь»).

Подобное сравнение создает у читателя яркое представление о грандиозной силе рабочих. Мы знаем уже, что о несокрушимой мощи народных масс Смирненский писал часто, но характерно, что в этом стихотворении он полностью отбрасывает представления о стихийности революционной борьбы и утверждает величайшую роль социалистической сознательности. Вспомним стихотворение «Бунт Везувия», написанное за год до «Углекопа» (1921). Между этими двумя стихотворениями есть некоторое сходство в выборе аллегории, призванной выразить революционную силу народных масс: аллегория в первом стихотворении — огненная вулканическая лава, во втором — залежи угля с их скрытой тепловой энергией. Однако между этими стихотворениями существует и огромная разница. В одном из них («Бунт Везувия») нарисована картина мощно прорвавшейся стихии, в другом же («Углекоп») говорится о необходимости придать движению народных масс сознательный характер, целенаправить могучие силы пролетариата. В связи с этим страстным призывом звучат слова:

Слезни там и с удари верни
разбивай, разлюшквай, руши,
разкъртвай тез пластовете черни
тез робски души.

Сойди туда и верными ударами
разбивай, раскачивай, дроби,
разворачивай эти черные пласты,
эти души рабов.

Стихи призывают к активному действию, к воинствующей агитации. Это достигается, во-первых, формой призыва, свойственной всему стихотворению; во-вторых, длинным рядом глаголов действия, употребленных в повелительном наклонении: сойди, разбивай, раскачивай, дроби, разворачивай; в-третьих, ритмикой, особенно последней короткой ударной строкой: тез робски души (та же ударная строка характерна для всех четырех строф стихотворения: в первых двух строфах последняя строка одна и та же: «надоле слезни», в четвертой строфе — «и дъжд от искри»). В прямом поэтическом сопоставлении пластов угля с рабочими массами («Тез пластовете черни, тез робски души») с полной ясностью раскрывается аллегория автора.

Сила рабочего сознания показана в четвертой строфе стихотворения. Поэт рисует величественный образ пролетариата, который, закалившись в «бурной печи борьбы», обрушивает свой гнев на врагов. Размах революционного движения, неудержимая устремленность масс, напряжение и динамика — все это выражено специфическим отбором образных средств. Поэт пишет о разливе «огнеструйных рек, красных волн, несущихся в приступе буйном». Нарастающая волна движения подчеркнута и тем, что фразы в строфе построены по принципу восходящей градации (интересно отметить, что вся эта строфа состоит в сущности из одного развернутого сложного предложения): вначале мы видим «блеск огнеструйных рек», затем — разлив «красных волн», их «буйный приступ» и, наконец, — всю землю в огне. Нас не должна смущать внешняя условность образов. Она становится ясной, если поставить ее в связь с указанной выше аллегорией, составляющей художественную канву всего стихотворения. Раскрывая последовательно образы избранным приемом, Смирненский продолжает

и в этой, четвертой строфе проводить параллель между пластами угля (теперь уже воспламенившимися, горящими) и рабочими массами. Поэтому он пишет о «бурной печи» и тут же указывает: «печь борьбы»; говорит о «черной громаде», разумея под громадой и массы рабочих. Отсюда — и образы «огнеструйных рек», горящей земли и т. д.

Досадно, что советский читатель не имеет полного и верного представления об этом замечательном произведении болгарского поэта. Перевод Н. Глазкова¹ не передает своеобразие и силу образов Христо Смирненского. В нем революционный смысл аллегории болгарского поэта не раскрывается. Н. Глазков рассказывает о свойствах каменного угля языком геолога и как будто вовсе не подозревает проводимое Смирненским сравнение черных пластов угля с «душами рабов». Он пишет:

И эти холодные камни
Таят в себе солнца тепло.
Исчезнувшей жизни остатки
Найдешь ты среди каменных глыб,
Увидишь в угле отпечатки
Цветов, насекомых и рыб.

Хотя об «отпечатках цветов, насекомых и рыб» Смирненский не писал, так как это не имеет никакого отношения к идее стихотворения, Н. Глазков «дополнил» болгарский текст, рассказав нам еще о некоторых «особенностях» угля. Он не понял, что не об этих «особенностях» идет речь. Поэтому он выбросил столь характерную строку Смирненского в конце третьей строфы: «души рабов», раскрывающую смысл художественной параллели; поэтому он пишет просто об огромной печи, куда «швыряют черный уголь» (вместо образа: печь борьбы); поэтому революционное движение у него символизировано в совершенно «оригинальном» образе какого-то «безудержного огненного коня», которого в болгарском тексте нет и не могло быть.

Е. Goverдовская в своей статье о Смирненском, рассматривая содержание стихотворения «Углекоп», допустила серьезную ошибку, потому что опиралась не на подлинник, а на неудачный перевод Н. Глазкова, и, в связи с этим, у нее — тот же «огненный конь», та же просто печь (вместо печи борьбы или горнила борьбы). Е. Goverдовская не точно передает смысл и значение образов. Так, она пишет: «Смирненский отождествляет массы с пластами каменного угля, таящими в себе огромные запасы тепла. Углекоп должен расшатать угольные пласты, разломать их и бросить в огромную печь»².

Смирненский, во-первых, не отождествляет рабочих с «пластами каменного угля», а сравнивает (в указанном выше смысле) их революционную энергию со скрытой тепловой энергией угля; во-вторых, он создает символический образ горнила борьбы и тут же говорит о революционной закалке рабочих.

Стихотворение «Углекоп» является одним из лучших стихотворений Смирненского. В нем утверждается мысль о силе социалистического сознания, о ведущей роли рабочего класса в революционной борьбе.

¹ Сб. «Поэзия борьбы и победы». М., 1950, стр. 25—26. В 1952 г. в сб. «Болгарские поэты» стихотворение «Углекоп» появилось в переводе А. Гатова. Хотя художественное соответствие здесь в общем выдержано (сохранен и передан прием аллегории), перевод Гатова все же оставляет желать лучшего.

² «Ученые записки» Тамбовского пединститута, Тамбов, 1951, стр. 246.

Идея авангардной роли рабочего класса в борьбе за построение нового, социалистического общества поэтически воплощена в рассказе «Строители» (1922), написанном, несомненно, на основе опыта Великой Октябрьской социалистической революции. Эксплуататорский строй символизирован в образе «сумрачного здания» (болгарское: черна сграда). Миллионы рук упорно, с жертвами в борьбе, разрушают каменное чудовище, пока оно, в час революционной бури, не рухнуло «с громом и грохотом, среди облаков дыма и пыли». Но этим дело не кончилось. Рассказ потому и называется «Строители», что разрушение старого осуществляется во имя построения нового. Это новое, символизированное в образе первых цветов наступающей весны — подснежников, начинает строить, призывая весь народ, революционный рабочий класс. Созданный в конце рассказа образ рабочего вызывает чувство радостного волнения: «Его правая рука крепко сжимает тяжелый стальной молот, а в левой руке серебрится букет первых свежих подснежников... Он обводит глазами развалины, переводит взгляд на тысячи своих товарищей, бросает в них белые подснежники и машет рукой:

— Товарищи, давайте начинать, давайте начинать новое!».

* * *

Образ рабочего — нового положительного героя — нарисован Смирненским во многих его произведениях. Мы отмечали черты этого образа в стихах, изображающих революционный народ, в стихах, непосредственно посвященных рабочим, и в характере лирического героя. У Смирненского есть также цикл произведений, в которых черты нового героя — пролетарского революционера — выражены с большой художественной конденсацией, в конкретных эпических образах. Речь идет о цикле произведений, тематически связанных с событиями германской революции 1918—1919 гг. и Парижской Коммуны: «Карл Либкнехт», «Смерть Делеклюза» и «Иоганн».

Значение этих произведений состоит прежде всего в том, что в них, как и в произведениях о Советской России, с особой силой выразились чувства интернационализма Смирненского, сознание общности интересов болгарского пролетариата с пролетариатом других стран мира. Интернационализм поэта проявлялся как составная часть его подлинно революционного патриотизма. Только безграничная любовь Смирненского к своему народу, страстное желание видеть свой народ освобожденным от цепей социального рабства могли породить в нем то сильное чувство революционной солидарности с борющимся пролетариатом других стран, которое так широко отразилось в его поэзии.

Значение указанных произведений состоит также и в том, что в них поэт продолжал утверждать идею исторической неизбежности победы пролетариата, несмотря на временные поражения. В них отразились глубокая вера, революционный оптимизм класса, которому принадлежит будущее.

В этих произведениях созданы конкретно-эмоциональные образы пролетарских революционеров. Можно считать, что образ положительного героя находит в них свое наиболее полное выражение. Это образ деятеля, активного участника революционной борьбы пролетариата.

В характере положительного героя, как он проявляется в названной группе произведений, мы видим те же типические черты, что и в характере

лирического героя (см., например, стихотворение «В бурю»). Только здесь их выражение более ощутимо, потому что герой изображен в живом непосредственном действии.

Духовный мир героя — не область интимно-личных отношений, а интересы революционной борьбы народа. Поэтому герой не одинок. Он живет не сам собой, а для коллектива, для народных масс, и в этом его моральная сила и величие. Единство героя (а, следовательно, и вождя) и борющегося народа — вот те новые отношения, которые изображает Христо Смирненский. Мы знаем уже основу этого единства, которое прямо противоположно представлениям буржуазных индивидуалистов с их культом «героя и толпы».

Смирненский создал образ сознательного борца за социалистическую революцию; вместе с тем он показал историческую сознательность масс, поднявшихся на борьбу за осуществление революции. Единство героя и народа в его творчестве — это отражение того действительного единства, которое уже существовало в самой жизни. Новые отношения между героем и народом, объединенными единством практических действий и идеалов, послужили источником тех невиданных героических подвигов, того оптимизма, которые в высшей степени присущи людям нового склада — пролетарским революционерам.

Обращение к теме революционных событий в Германии — свидетельство пролетарской революционности поэта, его коммунистической партийности. Эта тема вызывала живой интерес наиболее передовых писателей мира. Не случайно В. Маяковский еще в 1919 г. отозвался на январское восстание берлинских рабочих стихотворением «Потрясающие факты»:

Небывалей не было у истории в аннале
факта:
вчера,
сквозь иней,
звения в «Интернационале»,
Смольный
ринулся
к рабочим в Берлине.

Обогащенный опытом Великой Октябрьской социалистической революции, Смирненский хорошо понимал значение восстания берлинского пролетариата. Конкретные события германской революции помогли ему изобразить героические характеры. Их черты показаны в эпических образах Карла Либкнехта, Иоганна и др.

В болгарской революционной печати ежегодно отмечался день трагической гибели Либкнехта и Люксембург. Так, например, в январе 1921 г. в журнале «Красный смех» были опубликованы стихотворения Д. Полянова «Звезды революции», «Пятнадцатое января»¹, посвященные памяти немецких революционеров. В том же месяце 1921 г. Христо Смирненский написал свои произведения: «Буря в Берлине», «Иоганн»²; позже (1 сентября 1921 г.) им было написано и стихотворение «Карл Либкнехт».

Имя Либкнехта привлекало Смирненского именно как пролетарского поэта. Либкнехт — вождь немецкого революционного пролетариата.

¹ «Червен смях», 1921, № 2, 3 за 13 и 20 января.

² Там же, 1921, № 2, 4 за 13 и 27 января.

В. И. Ленин говорил о К. Либкнехте и Р. Люксембург, как о «лучших людях и вождях истинного пролетарского, Коммунистического Интернационала»¹. В реальном историческом облике К. Либкнехта Смирненский ясно видел характерные черты пролетарского революционера.

Карл Либкнехт изображен Смирненским как народный трибун, как действительный вождь народа. Его чувства и помыслы, как и его героический подвиг, неразрывно связаны с революционными массами. Величие Либкнехта Смирненский видит не в таинственной романтической исключительности, а в том, что он выражал волю революционного пролетариата и верно указывал путь к освобождению. Поэтому именно и был услышан и подхвачен его призыв к восстанию, и «в сердцах пролетарских воспламенились гнев и злоба... и на улицах запылали баррикады под красным флагом».

Народ принимает Либкнехта как лучшего выразителя его же, народа, собственных стремлений и бережно хранит его имя в своей памяти. В этом единстве вождя и народа — разгадка того бессмертия, которое сопутствует именам подлинно великих людей. Бессмертие героя, отдавшего жизнь за счастье народа, подчеркнуто Смирненским рефреном: «Берлин его помнит и вовеки будет помнить»; оно подчеркнуто также страстным утверждением жизненности тех идей, которые ассоциируются с именем Либкнехта: поэт видит своего героя «во главе тех огромных толп, которые сегодня всюду растут, с громом разрывая оковы». И так как носителем указанных идей является бессмертный народ, то имя Карла Либкнехта, его призывный революционный дух продолжают жить, «поправши смерть»:

Напрасно ме погреба ти в зловещата алея,
Из твойте улици и днеска пак живея,
Надмогнал свойта смърт!
И пак ще вдигна аз тълпите в штурм последен,
За да забият знамето със вик победен
на твойта черна твърд!

Ты схоронил меня в заброшенной аллее,
Но я не умер, нет, — живу я, а не тлею,
Живу, поправши смерть!
Я толпы подниму в урочный час на приступ,
Чтоб озарили вновь знамена коммунистов
Твою седую твердь.

(Перевод В. Луговского).

В стихотворении «Смерть Делеклюза» дан величественный образ вождя парижских коммунаров, человека несгибаемой воли и беззаветной преданности делу революционной борьбы. То, что Смирненский рисует Делеклюза в трагический момент разгрома Коммуны, еще больше подчеркивает духовную красоту и силу выдающегося революционера. Делеклюз знает, что смерть неизбежна. Но в его поведении нет ни малейшего признака растерянности или малодушия. Он идет «гордо, походкой безумно спокойной». В этом его спокойствии — глубочайшая вера в силу и жизненность революционных идей.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 28, стр. 440.

Смирненский рисует портрет Делеклюза в тот момент, когда он поднимается, как изваяние, среди братских трупов и дыма, «над облитой кровью баррикадой»:

Среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи,
Той изправя челото си гневно,
Той се взира напред и настръхнал мълчи,
Като някоя статуя древна.

Величавый, весь озаренный лучами,
Он подымает гневно седую голову,
Он глядит вперед и, грозный, молчит,
Словно какая-то древняя статуя.

В каждом слове этих строк, в каждой черточке зримо представляемого портрета выражены моральная сила и величие героя-борца. Слова: величавый, грозный; рисунок: гордо поднятая голова, устремленность взгляда вперед, как и то, что Делеклюз озарен лучами солнца, — во всем этом поэтически утверждается революционное будущее, бессмертие революционных идей.

Образ пролетарского революционера с особой полнотой и силой изображен Смирненским в поэме «Иоганн». Поэма также посвящена событиям германской революции, героической революционной борьбе немецкого пролетариата 1918—1919 гг. Тематически она примыкает к стихотворениям «Карл Либкнехт», «Роза Люксембург», «Буря в Берлине».

В центре поэмы — эпический образ активного деятеля, пламенного борца Иоганна. Его характер раскрывается как героический, революционный характер. Такому раскрытию способствует то, что образ Иоганна изображен в непосредственном революционном действии. Наибольшего драматизма исполнены те места поэмы, где описано прямое столкновение охваченного революционным энтузиазмом Иоганна с отрядами гусар. В диалоге между Иоганном, оставшимся одним на окровавленной баррикаде, и горящими злобой и жаждой мести пьяными гусарами, поэт рисует духовную силу своего героя, его моральное превосходство над врагом. Сжимая в руке карабин, Иоганн говорит приближающимся гусарам:

Елате вий, аз с каменно лице
ще срещна щика в своето сърце!
Елате вий, престъпни синове!

Подходите, я с каменным лицом
встречу штык, направленный в мое сердце!
Подходите вы, преступные сыновья!

Поэт показывает, что источником моральной силы героя является его сознание своей неразрывной связи с борющимся народом. В этом именно состоит смысл тех гневных слов, с которыми Иоганн обращается к гусарам:

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!

Безумцы! Каждая капля пролитой крови
Родит тысячи новых борцов.

Поэма «Иоганн» — это поэма нового типа. Она отличается от всех произведений данного жанра во всей предшествующей Смирненскому литературе. Ни в одной поэме болгарской литературы до Смирненского социальная борьба народа не была изображена с такой революционной страстью и перспективой, с какой ее изобразил автор поэмы «Иоганн». В этом убеждает самый беглый обзор интересующих нас фактов.

Известно, что жанр поэмы появился уже в самом начале формирования болгарской литературы, как литературы национальной, — в середине прошлого века. Но основу поэмы на протяжении длительного периода времени составляли морально-психологические личные конфликты. Именно это мы видим в лучших из первых поэм — «Стоян и Рада» Н. Герова, «Источник белоногий» («Изворът на белоногата») П. Р. Славейкова и др.

Большой вклад в развитие жанра поэмы внесли революционные писатели. В поэмах «Лесной путник» Г. Раковского, в неоконченной поэме «Хайдуки» Хр. Ботева, а также в поэме «Кровавая рубашка» Р. Жинзифова уже изображается революционная борьба болгарского народа против турецкого ига. Тип поэмы, созданный революционными поэтами, несомненно близок типу поэмы Смирненского. Но при наличии близости здесь есть и существенная разница. Не говоря уже о том, что в силу известных исторических условий революционные демократы не знали подлинных законов классовой борьбы и не могли изобразить революционный пролетариат, социальная тема в их творчестве вообще уступала место теме национально-освободительной борьбы.

Этот вывод в значительной степени относится и к выдающемуся критическому реалисту И. Вазову. Его лиро-эпический цикл «Эпопея забытых» полностью посвящен национально-освободительному движению. Хотя в поэмах «Грамада» и «Загорка» социальная тема занимает большое место, она все же является не главной, а производной темой, непосредственно связанной опять-таки с национально-освободительным движением.

Поэма Пенчо Славейкова «Кровавая песня» («Кървава песен») посвящена Апрельскому восстанию 1876 г. Другие его поэмы, как «Ралица», «Бойко», при всех их безусловных положительных чертах, целиком построены на морально-этических конфликтах.

Социальная поэма в болгарской литературе конца прошлого—начала нашего века лучше всего представлена в творчестве П. Яворова и Ц. Бакалова-Церковского. Поэма Церковского «Стоян» рисует картины разорения крестьянства непосильными налогами и нарастания стихийного недовольства народа. С большой эмоциональной силой эта тема раскрывается и в двух небольших поэмах Яворова «На ниве» и «Град». Но, правдиво изобразив социальную драму крестьянства, поэты не показали развития революционного протеста и борьбы народных масс. Вообще говоря, болгарская литература критического реализма создала замечательные образцы изображения революционной активности масс в национально-освободительном движении (примером служит вся наиболее значительная часть творчества И. Вазова и др.), но она широко не показала народ как активную силу в борьбе за социальную революцию.

Выступая в новых исторических условиях Смирненский создал тип социально-революционной поэмы. Он изобразил прямое столкновение двух враждебных сил — пролетариата и буржуазии. Народ в его поэме нарисован как активно действующая революционная сила, осознавшая цели и задачи социально-политической борьбы. Смирненский стал здесь на путь изображения революционного бытия пролетариата именно как деяния и творчества. Поэтому в поэме «Иоганн» полнее (в сравнении с другими произведениями поэта) проявились черты нового, социалистического искусства.

В основе сюжета поэмы лежит конфликт классов, революционная общественно-политическая деятельность народных масс. В поэме изображено и личное — семья (образ жены Иоганна в начале и в конце поэмы). Этот мотив подчеркивает драматизм событий, неизбежность горя и страданий в связи с неизбежностью жертв в борьбе. Однако главное в поэме — это революционный подвиг Иоганна, с волнующей любовью воспетый Смирненским. Отдавая революционной борьбе все до последнего вздоха, герой, «величавый, как некий исполин», произносит призывные слова: «Головы выше!», которыми выразил глубокую веру в торжество революционных идей.

Герой поэмы — не исключительная личность, а представитель борющейся народной массы. Это видно уже по его имени «Иоганн», часто встречающемуся среди немцев. Об этом же говорят строки:

На барикадата бе непознат
Иохан. И непознат остана той.

На баррикаде был неизвестный
Иоганн. И неизвестным остался он.

Связь героя с народными массами выражена в приведенных выше строках, где говорится, что «каждая капля крови родит новые тысячи борцов». Выражение «синие блузы» указывает на то, что герой — рабочий, связанный с немецкими коммунистами. Перед нами — образ рядового борца-коммуниста, типический образ пролетарского революционера.

Поэма «Иоганн», как и многие другие произведения Христо Смирненского, написана не на материале революционных событий Болгарии. Но, во-первых, она, несомненно, связана с этими событиями — в ней нашли свое художественное выражение типические мысли и чувства болгарской революционной общественности, болгарского революционного пролетариата; во-вторых, в ней, а также в стихотворениях «К. Либкнехт», «Смерть Делеклюза» и др. правдиво изображены основные черты характера пролетарских революционеров, действующих в типических обстоятельствах. Мы говорили уже, что сам факт обращения Смирненского к теме Октябрьской революции и германской революции 1918—1919 гг. объясняется тем, что именно в России и в Германии поэт видел наиболее яркие факты реальной революционной борьбы. От этого, однако, он ничуть не перестал быть национальным болгарским поэтом, ибо утверждаемые им идеалы не расходились с идеалами революционного пролетариата Болгарии, которому Смирненский оказал огромную услугу тем, что стремился утверждать эти идеалы не абстрактно-логически, а в конкретно-эмоциональных образах, созданных им на основе опыта Октябрьской революции и революции в Германии. Вот почему поэма «Иоганн» является крупнейшим достижением национальной болгарской литературы.

* * *

Итак, творческий путь Христо Смирненского был очень краток — он длился всего лишь восемь лет (первое стихотворение было напечатано в апреле 1915 г. и последнее — 1 мая 1923 г.). Но в течение и этого небольшого отрезка времени поэт успел сформироваться как своеобразный и яркий художник, в творчестве которого наиболее полно отразилась эпоха массового революционного подъема в Болгарии.

Уже начало творческой деятельности Смирненского отличило его от поэзии декадентов, которой он противостоял на протяжении всей своей жизни. Ведя борьбу против декадентского индивидуализма, Смирненский развивался в первый период творчества как писатель-демократ. Его основными жанрами были юмор и сатира. Постепенное сближение поэта с общественной жизнью народа обогащало его произведения, способствовало его идейно-художественному росту. Особо важное значение имело для него Владайское восстание, под влиянием которого быстро начали развиваться демократические тенденции творчества Смирненского — впервые появились мотивы общественной борьбы народных масс, а легкая юмори-

стическая шутка, характерная для раннего периода творчества, начинала перерастать в гневную политическую сатиру.

Своей непосредственной художественной практикой Смирненский был связан с передовыми традициями болгарской классической литературы, с традициями Ботева и Вазова. Он воспринял у этих писателей их гражданский пафос обличения эксплуататорского строя и страстную мечту о лучшей жизни трудящихся. Восприняв эти традиции, Смирненский продолжал и развивал их в новых исторических условиях. Так возникло его новаторство.

Качественно новые элементы, в сравнении с литературой критического реализма, начали появляться у Смирненского с 1919 г. Их появление обусловлено качественно новым историческим периодом общественного развития страны. Наиболее значительными факторами, определившими особенности нового исторического периода, явились: победа Великой Октябрьской социалистической революции и подъем революционного движения во всем мире, развитие организованной революционной борьбы болгарского пролетариата и начало большевизации Болгарской коммунистической партии.

Под влиянием этих факторов формировалось пролетарское мировоззрение Смирненского, которое определило угол зрения поэта на изображаемую действительность и, в конечном счете, — все основные черты его новаторства.

Основу тематики произведений Смирненского последнего периода деятельности составляет жизнь и борьба рабочего класса Болгарии, победа Великой Октябрьской социалистической революции и революционные события в других странах мира; немалое место занимает и тема разоблачения буржуазных партий, мировой империалистической реакции. Разработка Смирненским этих тем характеризует его как пролетарского гуманиста и интернационалиста, как глашатая социалистической революции.

В прямой противоположности декадентам, Смирненский отдавал свое перо на службу народу. Он был, по словам В. Червенкова, «чернорабочим пролетарской революции». Созданный им жанр агитационной политической поэзии («злободневки») утверждал важную особенность нового революционного искусства — его непосредственную связь с текущими задачами революционной борьбы коммунистической партии и народа.

Отличительной чертой творчества Христо Смирненского явилось то, что поэт, овладев пролетарским мировоззрением, стал на путь изображения общественной действительности в ее революционном развитии и перспективе. Разоблачая эксплуататорский буржуазный строй, Смирненский вместе с тем утверждал революционную идею замены его новым, социалистическим строем.

Эта идея революционного разрушения старого и утверждения нового определила общий характер творчества поэта. Она придала его сатире особую политическую остроту и революционную направленность. Как пролетарский поэт, Смирненский уделил большое внимание беспощадному разоблачению мировой империалистической реакции, поджигателей войн. Его антиимпериалистическая сатира — одна из наиболее важных частей его революционного творчества.

В статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин указывал на необходимость «лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу».

Это будет свободная литература, — писал Ленин, — потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»¹.

Идея социализма — вот идеал новой, свободной литературы, на который указал В. И. Ленин еще в 1905 г. В книге «Две тактики социал-демократии в демократической революции» (1905) В. И. Ленин призывал показывать «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал»².

Смирненский стремился утверждать этот новый эстетический идеал. Коммунистическая партийность составляла неотъемлемую особенность его творчества — поэт стремился создать «действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу».

Задачи изображения революционной действительности и в связи с этим задачи изображения нового идеала и нового положительного героя были в тогдашних условиях Болгарии особенно сложными и трудными. Смирненский не во всех своих произведениях подошел к их конкретно-историческому решению. Он испытал большие трудности на пути овладения героической темой эпохи. Можно назвать отдельные произведения, указывающие на известные линии творческой эволюции поэта от абстрактного к более конкретному художественному решению вопроса. На это указывают, например, сопоставления произведений «Первое мая» (1920) и «Иоганн» (1921), «Везувий» (1920) и «Углекоп» (1921) и др. Но хронологическую последовательность идейно-творческого роста поэта от месяца к месяцу установить невозможно. Нетрудно заметить, что некоторые из лучших произведений написаны Смирненским раньше, нежели большая часть из тех, где господствует отвлеченная образность; иногда те и другие писались буквально в одно время.

Такое положение объясняется, во-первых, краткостью революционного периода творчества поэта (период продолжался в сущности только три года — 1920, 1921, 1922); во-вторых, тем, — и это самое главное, — что характер и особенности того или другого произведения определял непосредственно живой материал изображаемых фактов и явлений действительности, избранная автором тема. Поэтому для анализа мы группировали произведения указанного периода главным образом по тематическому признаку, не всегда соотносясь с точной датой их написания.

Анализ показывает, что для большей части произведений, написанных на революционные темы, характерен героико-романтический строй образности. Основная масса рассмотренных выше произведений убеждает в том, что в них господствует революционно-романтический метод обобщения явлений.

Романтический пафос творчества Христо Смирненского, несомненно, отражал чувства революционеров той бурной эпохи. О связи творчества поэта с революционно настроенными массами болгарских трудящихся свидетельствует тот факт, что его стихи пользовались исключительной популярностью — их искали повсюду, переписывали, заучивали наизусть и декламировали. В своем биографическом очерке о поэте Г. Караславов рассказывает: «Из огромного творчества, которое просто льется, Смирненский выбирает свои самые революционные, самые вдохновенные стихи и передает их кооперации «Освобождение», которая печатала и распростра-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 30.

² Там же, т. 9, стр. 93.

няла свою коммунистическую прессу и литературу, для издания под заглавием: «Да будет день!». Сборник выходит из печати в марте 1922 г. В болгарской литературе, пожалуй, не было сборника, который бы, как «Да будет день!», был буквально расхвтан. Издательство выслало своим агентам по распространению литературы в провинции только по несколько экземпляров, так как считало, что они долго будут без продвижения находиться в витринах книжных лавок, будок, на столах самих агентов и в шкафах партийных помещений. Однако желающих приобрести книгу оказалось так много, что на этой почве даже и в самых захолустных селениях, где были агенты партийных изданий, происходили настоящие стычки... После Ботева и Вазова Смирненский становится самым известным поэтом в Болгарии...»¹.

В отдельных произведениях Смирненский все более и более подходил к конкретно-историческому изображению существенных сторон новой революционной действительности. Он изобразил процесс роста социалистического сознания масс, показал силу революционной пролетарской сознательности («Углекоп»), художественно утверждал авангардную роль рабочего класса в борьбе за социалистическую революцию.

Заслугой Христо Смирненского является то, что он обратился к опыту Октябрьской революции, а через нее — к опыту революционного движения и других стран мира. Это помогло ему быстрее формировать свое коммунистическое мировоззрение и создать образы сознательных пролетариев-борцов, героев непосредственного революционного действия («Красные эскадроны», «Иоганн»), что характеризует его как поэта, вступившего на путь социалистического реализма.

Идейный пафос творчества Смирненского обусловила новая, революционная действительность. Найти полностью соответствующую форму для ее выражения Смирненский, естественно, сразу не смог. Наряду с элементами вырабатывающейся им новой поэтики он использовал и старую поэтическую образность. Этим объясняется тяга поэта к условным и аллегорическим образам. Особенно часто он обращался к истории, к мифологии. Прием исторических параллелей — один из характерных его приемов. Поэт прибегал к образам выдающихся личностей отечественной истории Паисия Хилендарского и Христо Ботева («Христо Ботеву»), к образам героев мировой истории и мифологии — Прометея («Русский Прометей», «Весна рабов», «Рабочий», «Россия»), Спартака («Карл Либкнехт», «Северный Спартак», «В бурю» и др.), древнеримских рабов-гладиаторов («Гладиатор», «Красный смех» и др.).

Характер всей этой условной образности, функция самих образов прямо противоположны образной условности декадентов. Если декаденты использовали условность, чтобы отвлечься от действительности, уйти от грохота событий, то Смирненский, наоборот, прибегал к условным образам для изображения великих революционных событий своей современности. Этой цели ему служили образы (симптоматичен сам выбор этих образов!) революционера-демократа Христо Ботева, вождя крупнейшего восстания рабов против рабовладельческого Рима, выдающегося героя Спартака. Образ Спартака в поэзии Смирненского — символ восстания трудящихся против мира эксплуататоров. Поэт говорит: «святой путь Спартака» («В бурю»), разумея под этим путь восстаний, путь революционной

¹ Христо Смирненски. Избрани произведения, София, 1948, стр. 40—41.

борьбы; говоря о гибели К. Либкнехта, он утверждает бессмертие революционных идей, неизбежность революционной борьбы и ее силу при помощи символического образа Спартака («Спартак встал над Берлином мощный, смелый и гневный», стих. «Карл Либкнехт»). Так раскрывается значение этого образа и в стихотворениях «Северный Спартак», «Гладиатор» и др.

Из этих примеров видно, что функция условных образов — аллегорий и символов — в поэзии Смирненского резко отличается от символики декадентов. В поэтических символах Смирненского раскрывается новое, революционное содержание.

Наряду с использованием старой поэтической образности Смирненский создавал и новую форму. Так, например, композиция многих его произведений непосредственно связана с их идейной направленностью. Критика настоящего (отрицание буржуазного строя), с одной стороны, и революционная устремленность в будущее, с другой стороны, — таков основной композиционный стержень большинства стихотворений Христо Смирненского.

Возьмем ли стихотворения «Мы», «Гнев рабов», «Весна рабов», «Улица» или стихотворения типа «Юноша», мы увидим в их композиции отражение мысли автора, которая движется от отрицания буржуазного настоящего к утверждению социалистического будущего. Многие из этих стихотворений, в том числе все названные, просто состоят из двух частей, соответственно мотивам отрицания и мотивам утверждения.

Устремленность поэта в будущее определила существенную черту его поэзии — активность, динамичность. Стихам Смирненского, их общему строю, их ритмике присуще, подобно стихам Маяковского, выражение действенности, революционной страстности. Смирненский создавал стих огромной внутренней силы и энергии, стих, прямо противоположный поэзии тихого созерцания и угасших надежд декадентов. Вот характерные строки:

Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души!..

Пусть запыхает земля для пира
неизведанного,
Пусть гром гремит, разрушает!
Да обрушится на рабский мир
огонь баррикад,
ураган, ураган душ.

Эти строки — прямой призыв к революционному действию, к беспощадному разрушению старого мира революционным путем. Эмоционально-образное выражение мысли достигается, во-первых, призывно-повелительной конструкцией фраз, зовущих к действию; во-вторых, особым отбором слов, создающих картину неудержимой силы, грандиозности и величия: *запыхает, гром, пожар, ураган, гремит, рушит*; в-третьих, повторением слов *пусть* и *ураган*, усиливающим призыв; в-четвертых, выражением ненависти к эксплуататорскому миру (рабский мир), являющемуся объектом разрушения; в-пятых, звукописью — звучанием «р» в словах: *гръм, трещи, руши, барикаден, пожар, ураган*.

Ритм в поэзии болгарского поэта внутренне связан с идейным содержанием произведений, он призван усилить действенность стихов. Для многих стихотворений Смирненского в высшей степени характерен ритм

революционного марша. Примером тому являются не только приведенные выше строки, но и другие произведения поэта, например стихотворение «Углекоп», отличающееся гибкостью и многообразием ритмических оттенков.

Опираясь на проведенный нами анализ, можно указать и на некоторые другие особенности творчества Смирненского. Так, уже указывалось, что по своей общей направленности, по характеру конфликта поэма «Иоганн» является поэмой нового типа. Продолжая традиции Ботева и Вазова в новых исторических условиях, Смирненский стал на путь показа героя революционного действия из среды пролетариата, на путь показа социального революционного движения трудящихся масс.

Революционную лирику Смирненского характеризует образ нового лирического героя, отличительной особенностью которого является органическое единство личности с революционным коллективом, поднявшимся на активную борьбу за свое социальное освобождение.

Наш анализ раскрыл далеко не все особенности творчества Христо Смирненского. Но и то, на что мы обратили внимание в своей статье, представляет его как выдающегося поэта-новатора.

Характеризуя метод Смирненского, как революционно-романтический, мы в то же время говорим о развитии в творчестве поэта социалистического реализма, черты которого тем очевидней проявлялись, чем ближе подходил Смирненский к конкретно-историческому изображению действительности. В этом органическом процессе постепенного накопления элементов нового метода и состоит главнейшая особенность новаторства болгарского поэта.

Перед болгарской литературой и после Смирненского продолжала стоять задача дальнейшего, полного усвоения тех эстетических принципов, родоначальником которых впервые в мире явился М. Горький. Но с появлением Смирненского пути решения этой задачи определились ясно и конкретно — поэт указал их непосредственной практикой своего художественного творчества. Тем самым он создал замечательную традицию в болгарской литературе, которую продолжают и развивают современные писатели Болгарии. «Поэзия Христо Смирненского, признанная даже и нашими классовыми врагами... — справедливо писал в 1927 г. Д. Полянов, — является победой наших сорокалетних усилий по созданию новой, идейной, революционной пролетарской поэзии»¹.

Традиция Смирненского была подхвачена и продолжена его современниками и последующим поколением писателей: К. Кюлявковым, Хр. Радевским, М. Исаевым, Н. Вапцаровым и др. Утверждая преемственную связь с революционной литературой прошлого, Радевский писал о своем желании:

Тъй както Смирненски да пея,
Тъй както Ботев да умра!

Петь, как Смирненский,
Умереть, как Ботев!

Выступая как поэты индивидуально своеобразные, последователи Смирненского стремились и продолжают стремиться усвоить и развить далее лучшие стороны поэзии своего учителя — ее связь с интересами народа, ее боевую партийность. Об этом именно и пишет в другом своем стихотворении тот же поэт Хр. Радевский:

¹ «Наковалня», 1927. № 80, стр. 2.

Ти учи ни,
Смирненски,
да песм...
Щикове да правим от стиха.
Ти учи ни
Щикове да леем —
И от сълзите,
И от смеха.

Ты учил нас,
Смирненский,
петь...
Штыки лить из стиха.
Ты учил нас
Штыки лить —
И из слез,
И из смеха.

В тяжелый период борьбы болгарского рабочего класса и крестьянства против военно-фашистской клики достойным продолжателем традиций Христо Смирненского выступил поэт Никола Вапцаров. Он отразил в своем творчестве новую историческую эпоху, давшую ему возможность преодолеть те недостатки, которые имели место в мировоззрении и художественном методе Смирненского.

Вапцаров выступил в конце 30-х—начале 40-х гг. нашего века, в эпоху, когда болгарский рабочий класс и его коммунистическая партия вступили в новый период своего исторического развития. К этому времени партия очистила свои ряды от левосектантских элементов. Со второй половины 30-х годов партия взяла твердый большевистский курс по сплочению всех сил народа на борьбу с фашизмом. Преодолевая ошибки теснчества и в то же время используя его богатый революционный опыт, Болгарская коммунистическая партия возглавила широкое движение народных масс против фашизма, которое закончилось победоносным вооруженным восстанием 9 сентября 1944 г.

Новая эпоха определила новаторство Вапцарова. Существенным для его развития было то, что он жил в период, когда уже были созданы замечательные образцы социалистического реализма в советской поэзии — поэмы Маяковского «В. И. Ленин», «Хорошо» и др., когда социалистический реализм стал всеобъемлющим методом советской литературы. Опираясь на богатейший опыт советских писателей, вбирая лучшие традиции Ботева, Вазова и Смирненского, Вапцаров внес новый вклад в развитие всей болгарской литературы.

Вапцаров близок Смирненскому партийностью своей поэзии, глубокой верой в неизбежность победы революционного народа над силами буржуазии. Мы приводили выше слова Смирненского:

А ще дойде таз огнена пролет
с ореол от рубин и звезди,
милиони за нея се молят...

А придет она, огненная весна,
ореолом рубина и звезд.
миллионы ее ждут...

Перекликаясь со Смирненским, Вапцаров писал:

Пролет моя, моя бяла пролет,
Знам: ще дойдеш с дъжд и урагани,
бурна страшно, огнено-мятежна,
да възвърнеш хиляди надежди,
да измениш кървавите рани.

Весна моя, цветущая весна,
знаю: придешь ты с дождем и ураганом,
бурей страшной, мятежным огнем,
чтобы вернуть тысячи надежд
и смыть кровавые раны¹.

¹ Н. Вапцаров. Избрани стихотворения, София, 1948, стр. 89.

Мотив революционного самопожертвования, столь характерный для поэзии Смирненского (см. «В бурю» и др.), как высшее выражение единства личных интересов поэта с интересами народа, находит свое дальнейшее, необычайно сильное развитие у Вапцарова, который называл личную смерть в борьбе за счастье трудящихся песней («Письмо»).

В отличие от Христо Смирненского, в поэзии которого имели место абстрактно-риторические образы, заимствованные иногда из арсенала символистской поэтики, Вапцаров полностью преодолевает этот недостаток. Он создал положительный образ болгарского рабочего-революционера. Основным героем его поэзии выступает коммунист как носитель самых передовых черт национального характера.

Вапцаров не успел во всей полноте и силе развить свое редкое творческое дарование, но нет сомнения, что его поэзия составила новый этап в истории болгарской литературы после Христо Смирненского, она знаменует собой дальнейшую ступень в становлении социалистического реализма.

«Смирненский и Вапцаров, — писал В. Червенков в 1948 г., — это наивысшая точка, которую достигла до сих пор болгарская революционная поэзия после Христо Ботева»¹. Традиции этих поэтов продолжает современная болгарская литература, развивающаяся ныне в новых исторических условиях, когда мечта Смирненского и Вапцарова о социалистическом переустройстве общества стала реальностью.

Высота и сила той традиции, которую в литературе утверждали Смирненский и Вапцаров, состоит в том, что оба выдающихся поэта были связаны с советской культурой, жили идеями Октябрьской революции, считали Советский Союз оплотом мира и залогом освобождения своего народа.

Развивая эту славную традицию, современные писатели Болгарии действуют своими произведениями дальнейшему укреплению дружбы между болгарским народом и народами Советского Союза. Они глубоко сознают, что наряду с фактами самой социалистической действительности в стране, а также наряду с использованием передовой национальной традиции важным условием их творческого роста является обращение к богатейшему опыту советской литературы, создавшей многообразные и несравненные образцы социалистического реализма.

¹ В. Червенков. За изкуството и културата, София, 1950, стр. 127.

В. И. Злыднев

БОРЬБА ЗА ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ИВАНА ВАЗОВА

Творчество Ивана Вазова — выдающегося болгарского писателя-реалиста — давно привлекало пристальное внимание критиков и литературоведов. С конца прошлого века и до наших дней появилось много обзорных статей, рецензий и специальных исследований, посвященных общим или частным вопросам творчества писателя. В условиях народно-демократической Болгарии, когда произведения Вазова стали народным достоянием и получили широкую популярность за пределами Болгарии, изучение различных работ, в которых оценивается творчество писателя, приобретает важное научное и политическое значение.

Изучение борьбы за идейно-художественное наследие Вазова диктуется необходимостью подвести некоторые итоги большой работе многих критиков и литературоведов, обращавшихся в своих трудах к творчеству выдающегося поэта, прозаика и драматурга. Изучение этого вопроса должно показать, что же из прошлого следует использовать в современной науке, культуре и от чего следует решительно отказаться.

Литература о жизни и творчестве Вазова настолько велика и разнообразна, что она сама по себе могла бы служить темой специального большого исследования. В данной статье мы ограничимся лишь рассмотрением на материале болгарского литературоведения двух противоположных направлений — буржуазного и пролетарского, — боровшихся за наследие Вазова, и попытаемся проследить пути их развития.

В настоящей работе ставится задача: осветить с возможной полнотой развитие прогрессивной критики, отметить отдельные недостатки, имеющие место в работах передовых исследователей творчества Вазова, а также разоблачить происки буржуазных литературоведов, стремившихся использовать наследие великого писателя в интересах господствовавшего класса, и рецидивы этих тенденций в современном болгарском литературоведении.

Впервые попытка обзора литературы о Вазове была предпринята буржуазным литературоведом А. Гечевым. В 1912 г. он констатировал факт наличия противоречивых оценок творчества И. Вазова. В одной из своих статей А. Гечев писал:

«Просматривая нашу литературную критику после освобождения, разбросанную в большом количестве газет и журналов и в отдельных

изданиях, я пришел к выводу, что Вазов больше всего занимал наших литературных критиков, что талантливые писатели (и литературные критики), к какой бы группе они ни принадлежали, по-разному оценивали нашего поэта»¹.

Противоположные суждения и оценки проистекали не из случайных субъективных мнений отдельных критиков, а явились результатом отражения различных классовых воззрений.

Противоречия в самом творчестве Вазова, а также отдельные его идейные срывы давали возможность буржуазным критикам использовать наследие писателя в своих интересах. С другой стороны, глубокая демократичность и народность большинства произведений Вазова побуждала передовых писателей и общественных деятелей бороться за правильное освещение творчества народного поэта и талантливого прозаика. Таким образом, историко-литературная борьба вокруг наследия Вазова велась с разных классовых позиций. Она явилась отражением борьбы двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Сложность этой борьбы усугублялась тем, что как в лагере буржуазной критики, так и в лагере передовой демократической критики не было единства мнений. Однако все же можно с уверенностью говорить о двух четко определившихся тенденциях в болгарской критике — «справа и слева», как называет их Тодор Павлов. «Критика справа и слева, — говорил он, — была такой ожесточенной, сильной, острой, что одно время многие начали серьезно думать, что с Вазовым покончено и что его литературное творчество стало уже только литературным прошлым»².

И несмотря на эту ожесточенную критику, литературное наследие болгарского классика не только не ушло в прошлое, не только не предано забвению, но оно до настоящего времени продолжает быть острым, злободневным оружием болгарского народа, важным воспитательным средством новых поколений читателей. Причина этого кроется в том, что лучшие произведения писателя согреты горячей и искренней любовью к трудовому болгарскому народу. Писатель сумел дать в них не только беспощадную критику буржуазного общества, но и с большим пафосом воспеть героическое прошлое народа и выразить глубокую веру в его светлое будущее.

В 1950 г., в дни празднования 100-летия со дня рождения Ивана Вазова, юбилейный комитет в своих тезисах к беседам и лекциям отмечал, что его творчество «является прекрасным средством воспитания в нашем народе и у молодежи патриотизма, глубокой веры в его силы и возможности, прекрасным средством воспитания в духе революционных традиций эпохи Возрождения, в духе пламенной любви и преданности к великому русскому народу, нашему двойному освободителю, в духе нетерпимости преклонения перед империалистической культурой Запада, в духе активной борьбы за мир против поджигателей новой войны»³.

¹ Сб. в чест на проф. Л. Милетич по случай на 25 годишната му книжовна дейност (1886—1911), София, 1912; А. Гечев. Вазов пред съда на нашата литературна критика, стр. 118.

² Т. Павлов. «Български поети и писатели», Български писател, София, 1948, стр. 67. Из доклада «И. Вазов — народен поет-класик», прочитанного в Народном театре София, 22.IX—1946.

³ «Работническо дело», 9 мая 1950 г., № 129. «Делото и значение на народния писател И. Вазов»; см. также «И. Вазов. Сборник по случай 100 г. от рождението му». София, 1950, стр. 532.



Буржуазная критика 80-х годов XIX в. пристально следила за выходом каждой книги Вазова и тотчас откликнулась на них рецензиями в периодической печати. Но при большом количестве таких откликов на отдельные сборники стихов и романы Вазова все же не было обобщающих работ, посвященных его поэзии или прозе. Впервые такие работы появились только после юбилея писателя 1895 г.¹ Объясняется это тем, что к этому времени Вазов уже сложился как писатель-реалист, к этому времени он завоевал симпатии широких кругов читателей. Кроме того, следует отметить, что литературно-критическая мысль в Болгарии в первые годы после освобождения была развита крайне слабо. К концу же века в связи с увеличением числа общественно-политических и литературных периодических изданий значительно окрепла и литературно-критическая мысль. В журналах чаще стали появляться не только рецензии, но и обзорные статьи.

Инициатива празднования первого юбилея Вазова принадлежала газете либерально-буржуазного толка — «Млада България», поместившей в № 3 за 1895 г. рецензию на роман «Под игом». В заключении рецензии предлагалось торжественно отметить двадцатипятилетие литературной деятельности автора знаменитого романа. «Что бы ни говорилось о Вазове, — писала газета, — никто не станет оспаривать того, что он является центральным столпом нашей современной литературы. При этом празднование двадцатипятилетнего юбилея Вазова было бы одним из тех отрадных явлений нашей общественной жизни, которое бы освежило нашу удушливую политическую атмосферу (имеется в виду реакционный режим. — В. З.)»².

На это предложение откликнулись такие газеты, как «Новини», «Стража», «Народен лист», «Мир», «Неделя», «Съгласие», «Прогрес», а также журналы «Целина», «Български преглед», «Българска сбирка» и др.

Юбилей Вазова вызвал самые горячие симпатии со стороны читателей. Демократические круги видели в лице Вазова защитника народных интересов и певца революционной борьбы 70-х годов XIX в. К этому времени большую популярность приобрели стихи его ранних сборников «Знамя и гусли», «Печали Болгарии», «Избавление», цикл поэм «Эпопея забытых», повесть «Отверженные», поэмы «Грамада» и «Загорка», драма «Руска», роман «Под игом». Вазов к этому времени был известен широким кругам болгарской общественности своими сильными и лучшими произведениями, где с наибольшей выразительностью проявились его реалистическое мастерство и демократизм. Многие стихи его стали бытовать в народной среде как болгарские народные песни и многие выражения превратились в афоризмы.

¹ Сюда следует отнести работы: В. Бояджиева «Критика о романе «Под игом»», 1896, И. Миларова «И. Вазов като романист» (1896), А. Теодоров-Балан «Обзор поэтического творчества Вазова». «Периодическо списание на българското книжевно дружество», София (№ 9—10 за 1910 г., № 1—10 за 1901 г., № 9—10 за 1905 г.), статьи К. Крыстева, вошедшие в книгу «Млади и стари» (1897), и др.

² Юбилей на Ивана Вазов. Торжествено празнуване 25-та годишнина от книжовната дейност на И. Вазов, на 24 септември 1895 г., в София. Събрал и наредил Юбилейния комитет, София, 1895, стр. 13.

Участник национально-освободительной борьбы болгарского народа С. Займов считал, что автор повести «Отверженные» своим талантливым пером с исчерпывающей полнотой передал картины жизни болгарских революционных эмигрантов, что он создал «прекрасное в художественном отношении беллетристическое произведение, в котором показаны жизнь, чувства и мысли эмигрантов-бедняков в Румынии»¹.

Свидетель первых постановок «Руски» в своих воспоминаниях пишет: «Мы впервые видели такое культурное зрелище. Мы были взволнованы до глубины души, чувствовали себя счастливыми, словно присутствовали на большом торжестве, на большом празднике. Взволнованные, сияющие, мы говорили об этом представлении целые недели после постановки. Она внесла в души луч чистой радости, который преобразил наше существование»².

В конце 80-х—начале 90-х годов под благотворным влиянием Вазова развивалось творчество известных болгарских писателей-реалистов — Алеко Константинова, Тодора Влайкова и Михалаки Георгиева. «С каждым новым сборником, — рассказывал Влайков об этом периоде, — Вазов все выше подымался в своем творчестве и в своей поэзии. И я чувствовал, что одновременно с этим и у меня литературный вкус и чутье все больше совершенствовались, литературное мастерство все более расширялось»³.

Михалаки Георгиев высоко ценил творчество Вазова именно за то, что писатель «всегда выражал — как в период турецкого владычества, так и позднее, после освобождения, — то, что чувствовал народ»⁴. Этим следует объяснить и то активное участие в организации юбилея, которое приняли такие выдающиеся реалисты и демократы, как писатель А. Константинов и художник Й. Мрквичка.

Самую высокую оценку в широких кругах болгарского народа получил роман «Под игом», впервые опубликованный в периодическом издании Министерства просвещения «Сборник за народни умотворения» (1889—90 гг.). Уже в январе 1890 г. в газете «Свобода» один из читателей назвал новое произведение Вазова прекрасным романом, в котором дается «художественная иллюстрация эпохи последних народных восстаний. Роман Вазова является поэзией высокого совершенства и историей понятий, взглядов, чувств, воодушевления тех лет. Такое произведение должно найти самое широкое распространение, чтобы у каждого была возможность читать и наслаждаться им»⁵.

Отсюда видно, что широкие круги болгарских читателей и передовые деятели литературы и искусства высоко ценили в творчестве Вазова прежде всего его органическую связь с народной жизнью, его способность правдиво передать самые сокровенные чувства и думы болгарского народа. Для них юбилей Вазова был юбилеем демократической болгарской культуры и литературы.

Иным образом отнеслись к юбилею официальные круги. Либерально-буржуазная печать воспринимала этот юбилей как средство для «освеже-

¹ «Сборник за народни умотворения», т. I, София, 1889, стр. 214.

² Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи. София, 1949, стр. 158.

³ Юбилеен сборник. «Иван Вазов», 1870—1920; София. Т. Г. Влайков, «Вазов в моето ученичество», стр. 37.

⁴ Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи. София, 1949, стр. 140—141.

⁵ Цит. по статье М. Арнаудова в книге И. Вазов «Събрани съчинения», т. 15, София, 1947, стр. 578.

ния удушливой атмосферы» в период, «когда все приносится в жертву ненасытному Молоху»¹.

Подготовку и проведение юбилея Вазова официальные круги сумели провести под лозунгом прославления идеологии либеральной буржуазии в целях затушевывания острых социальных вопросов у современных поэтов и прозаиков и, в частности, у Вазова. Во главе юбилейного комитета стали такие буржуазные деятели, как В. Стоянов, который был одним из основателей и руководителем либерального журнала «Периодическое списание», и И. Шишманов — историк, этнограф и литературовед, крупный чиновник, а впоследствии министр просвещения.

Торжественное чествование юбилея состоялось в Софии 24 сентября 1895 г. Юбилейную речь, наполненную риторическим пафосом и лишенную литературной оценки творчества писателя, произнес В. Стоянов. Делегации от общественных организаций и государственных учреждений прочли свои адреса, преподнесли подарки и альбомы. На торжественном заседании был зачитан и рескрипт царя Фердинанда, в котором был ясно и отчетливо определен характер юбилея, а также выражено отношение к творчеству писателя со стороны правящей верхушки, стремившейся навязать Вазову путь, угодный господствующему классу².

Заметим, что ни в речи В. Стоянова, ни в рескрипте Фердинанда нет ни одного упоминания о конкретных произведениях Вазова-поэта, прозаика и драматурга. Тем более в них мы не найдем указаний на великую заслугу народного поэта, прославлявшего национально-освободительную борьбу болгарского народа и разоблачавшего ничтожество болгарской буржуазии. В юбилейных речах «отечество» воспринималось как государство Фердинанда, как идиллическая страна богатства и изобилия. Правящая верхушка как бы советовала Вазову больше прославлять гармонию в «своем отечестве», больше обращаться к природе и возвеличивать ее. Так официальные болгарские круги буржуазии уже в 1895 г. начали подделывать и извращать творчество Вазова, «приучать и приспособлять» писателя к желаниям и требованиям болгарской монархии. В этом же духе прозвучала на юбилее и речь К. Величкова. Его рецензии, написанные на различные сборники Вазова в период с 1899 по 1902 г., носят на себе отпечаток влияния либерально-буржуазной критики³.

Прошло 25 лет исторического развития Болгарии после первого юбилея Вазова. Это был период укрепления и консолидации сил болгарской буржуазии в стране. Наступила пора захватнических, империалистических войн — второй Балканской и первой мировой — и правящие круги решили еще раз использовать в своих интересах имя и творчество великого национального писателя. Если его первый юбилей проходил в годы укрепления буржуазной власти, в годы, когда происходили разрозненные крестьянские восстания, когда болгарская социал-демократическая рабочая партия только зарождалась и когда в творчестве поэта официальная критика искала благоденствия и духовного смирения, создавая условия для

¹ Юбилеят на И. Вазов. София, 1895, стр. 17.

² Там же, стр. 36.

³ Речь Величкова на юбилее 1895 г. опубликована в книге: К. Величков. «Избрани съчинения», София, 1933 г. Рецензии на сборники Вазова вошли в собрание сочинений К. Величкова, т. VIII, София, 1914 г., а позднее были включены в книгу К. Величкова. «Х. Ботев, Г. С. Раковски, П. Р. Славейков. И. Вазов». Литературни разбори, София, 1938. К. Величков рецензировал сборники Вазова «Видено и чуто», «Под нашето небе», «Скитнишки песни», «Пъстър свят», а также отдельные произведения «Дядо Йоцо гледа», «Службогонци».

обогащения своих хозяев, то второй юбилей проходил в период революционного брожения в стране — после тяжелого поражения Болгарии в первой мировой войне, когда народ все больше и больше прислушивался к голосу рабочей партии — коммунистов и подымался на вооруженную борьбу. Хотя Фердинанда и заменил Борис III, но сущность социально-политического устройства осталась прежней. Официальные круги стремились не только отвлечь народные массы от революционного движения, но и убедить их в «справедливости», «величии» тех войн, которые велись в интересах буржуазии и прикрывались лозунгами освобождения болгар в Македонии, Фракии.

За период с 1896 по 1920 г. заметно ослабли демократические тенденции в творчестве Вазова. Он не понял роли рабочего класса и социалистического движения, заняв в отношении их отрицательную позицию. Его наивное представление о «патриархальном характере болгарской демократии» и отсутствие твердых политических убеждений самым отрицательным образом проявились в произведениях этих лет. Писатель не смог создать ни одного художественного произведения, равного роману «Под игом», повести «Отверженные» или лучшим стихам предшествующего периода своего творчества. В последних сборниках стихов наличествуют даже элементы консерватизма и национализма, что было тотчас же подхвачено правящими кругами и поднято на щит.

Второй юбилей Вазова — семидесятилетие со дня рождения и пятидесятилетие его литературной деятельности — проходил уже не только в Софии, но и в Пловдиве, Сопоте и в других городах Болгарии. По случаю юбилея было издано три сборника: «Прослава на Ивана Вазова»¹, юбилейный сборник «Иван Вазов» под ред. Х. Цанкова² и юбилейный сборник под редакцией С. Романского³.

Первый сборник — это документы второго юбилея. Здесь собраны все выступления, высказывания о писателе в Софии и Пловдиве, телеграммы, письма юбиляру и приведена обстоятельная библиография статей, появившихся в периодической печати в Болгарии и за рубежом в период с 1 июля по 31 декабря 1920 г. Как по своему построению, так и по содержанию сборник хорошо отражает направленность всего празднования. Заслуживает внимания прежде всего то обстоятельство, что в течение всего празднования нигде не читались, не проводились научные доклады о творчестве писателя. Ни в одной из речей не дается оценка литературному наследию юбиляра, а все сводится к общему восхвалению современной буржуазной культуры, к разжиганию националистических настроений. Лучшим доказательством этого и служит разбираемый нами сборник. Он открывается предисловием министра просвещения Ст. Омарчевского и затем в разных местах дословно приводится шесть речей министра, докладная записка Борису III и его выступления в Народном собрании. Эти елейные славословия представляют сплошную фальсификацию творчества болгарского классика.

¹ «Прослава на Ивана Вазова». Сборник за тържества и чествувания на народния ни поет по случай 50 год. от неговата книжовна дейност. Състави по поръка на г-на министра на народното просвещение Ст. Чилингиров. София, 1921.

² Иван Вазов. Юбилеен сборник, 1870—1920. Под ред. на Хр. Цанков, София, 1921.

³ Иван Вазов. Живот и творчество. За седемдесетгодишнина от рождението му. От юбилейния комитет на Българската Академия на науките и Съюза на българските учени, писатели и художници. Под ред. на проф. С. Романски, София, 1920, 2-е изд., София, 1921.

В докладе Борису III Омарчевский выделяет и особенно подчеркивает значимость последних сборников стихов Вазова (стр. XV). Сборник «Избавление» — поэтический документ дружбы болгарского и русского народов — представлен им только как выражение радости по поводу освобождения Болгарии от турецкого ига. Цикл лиро-эпических поэм «Эпопея забытых» Омарчевский характеризует как «полет мысли и воображения» поэта. Повесть «Отверженные» и роман «Под игом» — волнующие произведения о борьбе народа за свое освобождение — относятся им к разряду «исторических картин». При этом совершенно не упоминаются те произведения, в которых Вазов подвергает критике современное буржуазное общество, — роман «Новая земля», «Казаларская царица», пьесы «Карьеристы», «Михалаки-чорбаджи», сборники рассказов «Царапины и кляксы», «Виденное и слышанное», «Пестрый мир» и др.

Для «поднятия духа» деятелей буржуазной культуры и возвеличения шовинистической болгарской литературы, для того, чтобы отвлечь массы от злободневных вопросов и во что бы то ни стало уверить их в наличии социальной гармонии в стране, Борис III удостоил награды (и это по случаю юбилея Вазова!) более двухсот человек — представителей буржуазной культуры и литературы. По существу, юбилейные празднества в честь Вазова вылились в саморекламу националистической и шовинистической болгарской литературы.

Поэтому совершенно правильно болгарский комитет по празднованию столетия со дня рождения Ивана Вазова в 1950 г. отмечал в своих тезисах к беседам и докладам: «Националистические элементы творчества Ивана Вазова, особенно периода 1912—1919 гг., явившиеся результатом его противоречивых взглядов, были подняты на щит буржуазно-фашистской и царской кликой, которые использовали их для своей великоболгарской шовинистической пропаганды»¹.

Юбилейный сборник под редакцией Х. Цанкова сплошь состоит из воспоминаний современников о Вазове. В большинстве случаев современники писателя тенденциозно, со своих буржуазных позиций, представляют его жизнь и деятельность. В лучшем случае эти материалы и то частично, после тщательной проверки и при критическом их пересмотре, могут помочь при составлении полной биографии поэта и писателя и слишком мало они дают для объяснения его подлинных политических и литературных взглядов.

В третьем юбилейном сборнике, вышедшем под редакцией С. Романского и выдержавшем два издания, литературоведы и биографы Вазова найдут не только документальный материал (статья Уста-Генчева, отзывы за рубежом о произведениях писателя), но и некоторые критические статьи. К сожалению, в этих статьях затрагиваются лишь частные вопросы («Театр Вазова», «Народный быт и народные типы у Вазова», «Вазов и Веда Словена» и др.) и старательно обходятся узловыми социальными проблемами.

По случаю смерти Вазова в 1921 г. Министерство просвещения подготовило новый сборник — «Помен за Иван Вазов»², который по своему духу близок «Прославе». И здесь мы встречаем речи Омарчевского, М. Арnaudова, К. Христова и др. Воспоминания, включенные в сборник.

¹ «Работническо дело», София, 9.V. 1950 г., № 129.

² «Помен за Иван Вазов». Сборник за траурните чествувания на народния поет от 22 до 28 септември 1921 г. По поръка на г-на министра на народното просвещение. Състави Ст. Чилингисов.

носят в большей части бытовой характер и почти ничем не дополняют предыдущие сборники.

Мы остановились на двух юбилеях, так как с этими датами связано появление ряда литературоведческих работ о Вазове, и все они в основе отражают характер юбилейных торжеств. Оба юбилея в конечном итоге были использованы официальными кругами в целях тенденциозного искажения творческого облика писателя во имя интересов господствующего класса буржуазии. Каждый раз шумиха вокруг литературного наследия классика была направлена на изоляцию писателя от трудовых народных масс. Материалы этих юбилеев (особенно второго) — наглядный пример фальсификации лучших достижений реалиста-демократа.

В период между двумя юбилеями буржуазная критика далеко не была единодушна в отношении к Вазову и его творчеству. У него были и убежденные, упорные противники, группировавшиеся вокруг журнала «Мисъл» (1892—1907). Это был тот авангард реакции, который ратовал за создание искусства, понятного избранным, близкого западноевропейским декадентам. Они открыли бешеный поход против лучших достижений отечественной литературы, против ее связи с народными массами и ее демократических традиций.

В начале девятисотых годов открыто против Вазова выступили эстеты-индивидуалисты во главе с критиком К. Крыстевым¹. Их примеру следовали в своих статьях Ст. Минчев², Вл. Василев³ и др., обрушившиеся со страниц «Мысли» на демократические взгляды писателя и его реалистический метод. Это была воинствующая критика справа, открытый поход болгарской реакции против материалистической философии⁴.

Представители «чистого искусства», последователи Ницше и Фолькельта, объявили Вазова устаревшим, примитивным и измельчавшим поэтом. От болгарских писателей они требовали рафинированной формы, мировых образов и советовали им подражать современной мистической немецкой литературе.

В произведениях Вазова Крыстев старательно выискивал формальные недостатки, упрекая его в отсутствии глубоких чувств. Критик изничтожает не только поэзию, но и прозу писателя за ее реалистический метод и ярко выраженный демократизм. Касаясь творчества Вазова 80-х годов, когда были созданы его лучшие прозаические произведения, эстетствующий критик с явным раздражением писал: «В этих произведениях Вазовым руководили не столько художественные намерения и концепции, сколько патриотические и публицистические задачи, чем объясняются недостатки его больших романов»⁵.

¹ Статьи К. Крыстева о Вазове печатались в журнале «Мисъл», 1900 г., № 1; 1905 г., № 7; 1906 г., № 2; 1907 г., № 7; в журнале «Труд», 1908 г., № 5 и 6. Эти же статьи вошли и в сборники: К. Крыстев «Этюды и критика», София, 1894, «Млади и стари», Тутракан, 1907 г. В 1912 г. в журнале «Современник» № 11 была помещена обзорная статья Крыстева о болгарской литературе, где давалась оценка творчеству И. Вазова. Эта статья редактировалась и частично исправлялась А. М. Горьким, о чем рассказывает Ст. Караков в книге «М. Горьки и българската литература». Влияние и връзки, София, 1947, стр. 103—113.

² Ст. Минчев. Журнал «Мисъл», 1903, № 1; 1904, № 3.

³ Вл. Василев. Журнал «Мисъл», 1906, № 6; 1910, № 2.

⁴ См. М. Кремен. «Литературная война». — «Литературен фронт», София, 21 сент. 1946 г.; эта же статья вошла в сборник «И. Вазов. Сборник от спомени, материали и документи», София, 1949, стр. 185—190.

⁵ Журнал «Современник», 1912, № 11, стр. 276.

Так, под видом заботы о художественной форме шли нападки на писателя за его прогрессивные взгляды.

Защищая формалистическую поэзию, неоднократно против Вазова выступал Пенчо Славейков. Пенчо Славейков вошел в историю болгарской литературы как писатель крупный, талантливый, но противоречивый по своим взглядам и методу. В начале XX в. он оказался под сильным влиянием декадентов, что значительно снизило идейно-художественную силу его творчества. В критике он разделял эстетские воззрения К. Крыстева. Ошибочна была позиция Славейкова и в отношении к творчеству И. Вазова.

Он, например, считал, что Вазов «отстает вместе с читателем» от уровня развития современной литературы, что «он стоит за километр даже от таких современных поэтов, как К. Христов»¹. Славейков требует от литераторов развития формы как первоосновы, определяющей все содержание. «От развития языка, — пишет он, — зависит развитие мысли, каков язык, такова и мысль»². По его мнению, язык Вазова устарел, слишком «отдает» простотой, что вызывает у критика только раздражение: «в этом языке все ровно и приглажено, все мягко, чтобы могли воспринять и беззубые уста»³.

Утверждение, что болгарские декаденты являются «строителями» литературного болгарского языка, насаждалось так упорно, что до последних лет оно имеет еще своих сторонников. Один из теоретиков болгарского символизма Иван Радославов в своей последней книге по истории болгарской литературы неоднократно говорит о великих заслугах символистов в развитии болгарского литературного языка⁴. Современный болгарский поэт, драматург и критик Камен Зидаров в биографической книге о Людмиле Стоянове в 1948 г. писал, что «символисты пришли и выступили против устаревшего языка и литературных форм Вазова. И нужно признать, что они достигли больших успехов. Они создали новую стихотворную форму, они очистили язык и создали такой благозвучный и музыкальный стих, который может уже соперничать по своей технической обработке и артистичности с западной поэзией»⁵.

В этом вопросе теоретики болгарского символизма и, к сожалению, некоторые современные литераторы лишь повторяют зады эстетствующей критики, представленной в Болгарии в начале 900-х годов кругом журнала «Мисъл». А между тем факты показывают, что подлинными продолжателями и творцами литературного болгарского языка после Л. Каравелова и Х. Ботева были не эстеты, не символисты, а именно Иван Вазов и его последователи — писатели-реалисты, как Алеко Константинов и Елин-Пелин. Особый интерес в данном случае представляют для нас предварительные итоги работы Института болгарского языка Болгарской Академии наук.

В течение ряда лет в этом институте велось изучение словаря болгарского литературного языка на основе произведений двадцати болгарских писателей и поэтов, начиная от Петко Славейкова и Л. Каравелова до Н. Вапцарова и Л. Стоянова. Как сообщает директор этого института,

¹ Пенчо Славейков. «Българска литература», София, изд. 2-е, 1939, стр. 150.

² Там же, стр. 51.

³ Там же, стр. 49.

⁴ И. Радославов. От Траянов до Вапцаров, София, 1947.

⁵ К. Зидаров. Людмил Стоянов, кратък биографичен и литературен очерк, Български писател, София, 1948, стр. 67.

проф. Ст. Романский, архивный фонд института насчитывает в настоящее время 65 тысяч слов литературного болгарского языка¹.

Самый богатый словарь в лексическом отношении из всех исследуемых писателей имеет И. Вазов — 45 тысяч отдельных слов. «Не случайно, — пишет проф. Ст. Романский, — что язык, на котором мы сейчас пишем и говорим, в значительной степени есть язык Ивана Вазова»².

Интересно также отметить и тот факт, что язык вазовских произведений отличается богатством смысловых оттенков. Сотрудники того же института зафиксировали один миллион оттенков (смысловых значений) слов болгарского литературного языка и из них 370 000, то есть больше одной трети, принадлежит языку Вазова. Следовательно, как в отношении лексики, так и в отношении богатства оттенков язык произведений Вазова составляет основной национальный фонд болгарского литературного языка, поэтому он не может в течение 20—30 лет устареть, как это неоднократно провозглашали болгарские декаденты. Подобную критику в адрес Вазова нельзя рассматривать иначе, как сознательное выступление эстетствующей критики против демократической основы и реалистического метода выдающегося народного писателя.

Как ни многочисленны были нападки на Вазова, как ни стремились Крыстев и отчасти Пенчо Славейков заглушить и подавить влияние народного поэта на широкие читательские круги, все их стремления бесславно провалились.

Уже в дни второго юбилея Вазова эстетствующая болгарская критика была не в состоянии прямо выступить против крупнейшего писателя, она была не в состоянии скрыть его огромную популярность. Именно в этот период реакция изменяет свой курс в отношении к Вазову и от открытых выступлений против него переходит к методической фальсификации его творчества. В многочисленных статьях в газетах и журналах буржуазная критика стремится приспособить литературное наследие народного поэта и писателя к интересам господствующих классов, выхолостив социальную остроту его произведений или представляя его предшественником болгарских эстетов. Эту роль взяли на себя журналы «Българска мисъл» (1895—1943 гг.) под редакцией М. Арnaudова и «Златорог» (1920—1944 гг.), возглавлявшийся И. Бадевым. В первом журнале о Вазове писали Ив. Шишманов, М. Арnaudов, Ст. Чилингиров, Чолаков, Кьорчев, Ралчев, а во втором — В. Пундев, А. Филипов, М. Маджаров, Ст. Василев и др.

В 1921 г. М. Арnaudов писал о Вазове, что он «натура верующая в самом широком смысле этого слова, т. е. воодушевленная сильной жаждой познать и слиться с божественным, которое он видит в народе, в природе, в идеале человека, в борьбе человечества»³.

Спустя 15 лет эти мысли пришлось по вкусу журналу «Българска мисъл», и Керемидчиев с упоением цитирует Арnaudова⁴, представляя Вазова апологетом всех империалистических стремлений болгарской бур-

¹ «Отечествен фронт», София, 6.VII.1950, N. 1809. Ст. Романски «И. Вазов в български речник».

² Там же.

³ М. Арnaudов. «Вазов за своето творчество» — статья в юбилейном сборнике «Иван Вазов» под ред. на Ст. Романски, София, 1921, стр. 90.

⁴ «Българска мисъл», София, 1935, № 10. Г. Керемидчиев. «И. Вазов — певецът на героическите подвизи на българина».

жуазии. М. Ралчев в том же журнале в статье «Иван Вазов — представитель Паисиевой традиции»¹ сознательно создает реакционную «теорию» единого потока; вопреки истине, забыв о том, что Вазов боролся против декадентов и эстетов, он утверждает, якобы «Вазов достиг искусства с помощью искусства... что и делает его лучшим выразителем возрождения»². Такая тенденция отнюдь не случайна на страницах этого периодического издания. Журнал «Българска мисъл» продолжал традиции Крыстева и ниже с ним, а его редактор М. Арнаудов стремился быть угодным правящим кругам.

Журнал «Златорог» был центром формализма и эстетства в болгарской литературе 20—30-х годов. Меткую и справедливую характеристику кругу писателей этого журнала дал в 1945 г. Людмил Стоянов: «Писатели, — говорил он, — группировавшиеся вокруг журнала «Златорог», идеологом которого был Боян Пенев, проповедовали чистую поэзию, выступали против тенденциозности, то есть против реализма в искусстве. Никогда и нигде в «Златороге» не подымался вопрос о правдивом отношении к действительности, об отношении писателя к общественной жизни, вообще о целях и задачах искусства»³.

Еще в 1940 г. Т. Павлов открыто выступал против одного из редакторов журнала «Златорог» Вл. Василева, который «на первое место ставит художественную форму произведения и объявляет бессмысленной и вредной всякую критику, пытавшуюся определить его социальную сущность»⁴. По Василеву, искусство, в том числе и литература, должно служить «отдушиной», уводящей от тревог жизни, должно создавать «сказочное царство», уносящее читателя от действительности. Эти положения были руководящим началом не только в определении ценности литературного наследия, но и в путях его исследований и изучения.

Эстетствующий критик А. Филипов на страницах журнала «Златорог» расправлялся с демократической литературой прошлого. «Рассказы Каравелова, Друмева, — пишет он, — подчинены политико-общественным соображениям. Их художественная ценность нарушается авторами, и художественные произведения превращаются в агитационную литературу с установочными типовыми образами и положениями. И только веления одного национального долга служат оправданием этих повествований, фальшивых в своем неестественном преувеличении»⁵. По мнению критика, Вазов выгодно отличается от них прежде всего тем, что далек от общества и политической жизни, что он якобы ушел в особый мир искусства⁶.

И здесь Филипов стремится доказать, что произведения Вазова ценны прежде всего своими бытовыми этнографическими зарисовками, что они далеки от социальных проблем. Характерно, что вполне законченные острые обличительные рассказы Вазова, вошедшие в сборники «Виденное и слышанное», «Пестрый мир», «Царапины и кляксы», критик не считает самостоятельными художественными произведениями, а рассматривает их лишь как наброски для крупных произведений.

В обоих журналах упорно проводилась тенденция сблизить Вазова с западной культурой и литературой (работы Шишманова, Арнаудова).

¹ «Българска мисъл», София, 1934, № 7—8.

² Там же, стр. 471.

³ Сборник «Национална конференция на българските писатели», Доклады и разисквания, София, 1946 стр. 132—133.

⁴ Т. П а в л о в. «Георги Бакалов — литературен критик», София, 1940, стр. 17.

⁵ «Златорог», София, 1934, № 2, стр. 53—54.

⁶ Там же, стр. 56.

В ряде статей и воспоминаний намеренно делались попытки задним числом примирить Вазова с Крыстевым и Пенчо Славейковым. Так, Чилингиров утверждал, что спор между ними был вызван скорее личными соображениями, и, в сущности, накануне первой мировой войны противникам хотелось сблизиться и покончить со старыми недоразумениями¹.

Буржуазные критики и литературоведы того времени были целиком поглощены второстепенными вопросами — изучением личной жизни писателя, выискиванием прототипов литературных героев, смакованием бытовых деталей и лирических сцен в его произведениях. В этих вопросах они искали «отдушину» для себя и своих читателей. В то же время демократические произведения писателя трактовались как произведения, имеющие лишь историческое значение, как правдивые картины быта болгар периода освободительного движения. Показательна в этом плане многолетняя работа И. Шишманова «Иван Вазов. Спомени и документи», подготовленная к печати и отредактированная его учеником М. Арnaudовым².

Книга Шишманова имеет большое значение для изучения жизни и творчества Вазова, как единственный капитальный труд, подробно освещающий разные стороны жизни писателя. Его не может обойти ни один биограф или исследователь Вазова. Но при использовании богатого фактического материала, содержащегося в книге, никогда не следует забывать порочную концепцию ее составителя, совершенно неприемлемую для нашего литературоведения. Так как во многих литературоведческих статьях о Вазове (включая и статьи, написанные в Болгарии к юбилею 1950 г.) часто некритически используются высказывания и факты, приводимые Шишмановым, а порой даются и восторженные оценки этой книге³, считаем своим долгом остановиться на главных ошибочных установках болгарского ученого.

Еще в 1941 г. академик Н. С. Державин совершенно правильно определил исходные идейные и методологические позиции Шишманова, как идеалиста-эклектика, который «не говорит ясно и четко о том, на какой же основе, в конце концов, выросли и итальянский ренессанс, и реформация, и болгарское возрождение, чем обуславливается непереносимость исторического процесса и рост личности, выступающей затем в роли его активного фактора...»⁴.

Эта характеристика вполне применима и к настоящей работе Шишманова. М. Арnaudов во вступительной статье к книге на основе неопубликованных материалов раскрывает лабораторию своего учителя. Шишманов считал, что критика напрасно теряет много времени в разрешении вопроса о зарождении темы, идеи, происхождения произведения. «Сколько энергии, — писал он, — теряет часто критика в воздушных гипотезах о генезисе известного поэтического произведения»⁵. Как же эти вопросы разрешает буржуазный ученый? Признавая всю абсурдность таких изысканий, он

¹ «Българска мисъл», София, 1931, № 10. Ст. Чилингиров. «За Иван Вазов».

² Ив. Д. Шишманов. «Ив. Вазов. Спомени и документи», под ред. на М. Арnaudов, Издава Българската Академия на науките, София, 1930.

³ М. Генев. «Ив. Вазов — детство, юношество, младени», София, 1946. В вводной статье труд Шишманова называется «отличной магистральной работой» (стр. 7).

⁴ Акад. Н. С. Державин, Сборник статей и исследований в области славянской филологии. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 112—113.

⁵ Предисловие М. Арnaudова к книге Шишманова «И. Вазов. Спомени и документи», стр. XI; эти же записки Шишманова помещены в книге, стр. 353.

в ряде бесед с Вазовым выяснял, какие причины побудили писателя создать каждое из его произведений. Третий раздел книги так и называется: «Вазов о своих произведениях».

Литературовед должен учитывать субъективные намерения писателя, но, разумеется, нельзя только этим ограничиваться. Исследователь должен идти дальше, выясняя связь этой идеи с конкретной общественно-литературной обстановкой того времени. К сожалению, этого в работе Шишманова мы часто не находим. Так, оказывается, что «Эпопея забытых» родилась якобы в результате влияния Рунеберга, «Под игом» — плод скуки в Одессе и попытка подражания В. Гюго. Чисто субъективными и случайными факторами из жизни писателя буржуазный литературовед стремится раз и навсегда ответить на все вопросы, связанные с происхождением темы, идеи и произведения в целом. Литературоведение, таким образом, низводится до констатации мелких и случайных фактов, а ученый превращается в их собирателя.

Нельзя на веру принять и весь биографический материал о писателе, собранный Шишмановым. Читая первый раздел книги — «Жизнь поэта, как он мне рассказал сам», — невольно обращаешь внимание на обилие имен из западной литературы, на частые ссылки о влиянии западных писателей на творчество Вазова.

При этом невольно снижается и вместе с тем умаляется роль национальной традиции в творчестве писателя и крайне мало говорится о значении русской литературы и в особенности о значении для Вазова творчества Гоголя, Л. Толстого, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и др. писателей. Как отнестись к такому положению?

Современные болгарские литературоведы недостаточное внимание уделяют этим вопросам, а буржуазные ученые преувеличивают роль западноевропейской литературы, как это делал в своих работах П. Христофоров¹.

Для выяснения истины обратимся к самому Вазову. В автобиографии, написанной им в сентябре 1895 г., излагается жизнь поэта и писателя, начиная с детских лет и до 1895 г. Оказывается, что уже в 60-е годы Вазов имел возможность по книгам матери познакомиться со всей болгарской литературой (оригинальной и переводной на болгарском языке) — «Райна Книгина», «Геновева», «Александрия», «Телемах» и др., что он с увлечением читал и заучивал наизусть болгарские народные песни. В начальной школе Вазов познакомился со стихами Ломоносова и Державина, а в Калофере у Ботю Петкова нашел огромную русскую библиотеку, в которой проводил все свое свободное время². Во всем очерке нет ни одного упоминания о западных писателях, нет ни одной ссылки на их влияние или подражание западным образцам. Повидимому, западная литература не занимала такого большого места в жизни и творчестве писателя, как об этом говорит И. Шишманов. В подтверждение этого можно сослаться еще и на высказывания болгарской писательницы Евгении Марс, которая хорошо знала Вазова с 1905 г. Об одной из встреч с Вазовым

¹ См. P. Christophorov. Ivan Vazov, La formation d'un écrivain bulgar (1850—1921), Paris, 1938; П. Христофоров. Творческото развитие на И. Вазов. Ранни влияния, Годишник на Софийския ун-т, т. XI, 1943—44.

² Юбилей на Иван Вазов, София, 1895 г. «Иван Вазов», биографически бележки, стр. 4. Статья подписана Радуге Канели. Как выяснилось это недавно, она принадлежит перу самого юбиляра. Впервые в собрание сочинений вошла в 1950 г. См. И. Вазов, Събрани съчинения, т. XXII, стр. 7—19.

в 1906 г. она сообщает: «Обменялись многими мыслями о нашей литературе, о новых веяниях с Запада, которые он находил зловередными, и о том каменистом пути, по которому у нас должен итти писатель»¹.

Вазов, безусловно, знал многих западных писателей, но, как это можно легко убедиться на самом творчестве писателя, западная литература в его литературных интересах занимала второстепенное место. Некоторое умаление роли русской культуры Шишмановым и его тяготение к культуре Запада вообще было отличительной чертой этого литературоведа и общественного деятеля. Такая тенденция определилась средой и биографией буржуазного ученого. Высшее образование он получил в Германии, окончив Лейпцигский университет (1888). До этого он учился в Вене, Иене и Жене; с 1894 г. он был ординарным профессором всеобщей литературы и истории культуры Софийского университета. Деятельность Шишманова в Министерстве просвещения (с 1888 по 1907 г. — начальник отделения, главный инспектор, а затем министр) сводилась к тому, чтобы организационно и идейно перестроить болгарское образование по принципу западноевропейского. Эта же тенденция «приобщения» болгарской культуры к европейской ощущается и в его книге «Иван Вазов». Литературовед упорно стремился подобрать максимальное количество названий произведений западной литературы, чтобы этим самым «приподнять», «возвысить» болгарского писателя до их уровня. Несостоятельность этих стремлений особенно наглядна, если мы обратимся к высказываниям писателя о литературе, имеющимся в его художественных произведениях и публицистических статьях². Просматривая их, мы убеждаемся, что, начиная с восьмидесятых годов и до последних дней своей жизни, Вазов неизменно остается верным учеником русских классиков — Белинского, Пушкина, Гоголя, Щедрина, что он неоднократно выносит резкие суждения по адресу современной ему западной литературы.

Затушевывая классовые и социальные моменты в жизни писателя, Шишманов часто подчеркивает второстепенные литературные детали или бытовые стороны личной жизни Вазова (раздел II, «Наши встречи»). Продолжая традиции буржуазного литературоведения, он с особым старанием собирает материал о шовинистических стихах поэта последних лет (раздел V «Вазов и войны»).

Такая книга пришлось по вкусу официальному болгарскому литературоведению 30-х годов. «Здесь кроется особое очарование, — писал критик, — касаешься будней жизни человека, который до сих пор был в ореоле Олимпа; видишь, как возникает художественное произведение из конкретного факта, как действительность превращается в поэзию»³. Под конкретным фактом критик имеет в виду объективистское восприятие явлений, а под действительностью — частные случаи быта или прототипы литературных героев. Критик ищет не обобщений явлений жизни в художественных произведениях, а низводит эти обобщения, выраженные в художественных образах, до отдельных происшествий или частных лиц. Не менее восторженные оценки по адресу этой книги можно встретить и в критических статьях, написанных в современной Болгарии. Так, в конце

¹ Письма на И. Вазов до Евг. Марс, София, 1947, стр. 153.

² «За своята си черга», «Извън България», «Даскалите», Предисловие к сборнику «Легенди при Царевац», а также письма и статьи в книге «И. Вазов. Сборник от спомени, материали и документи», София, 1949; в художественных произведениях см. «Нова земя», «Эпоха-кърмачка на велики хора», «Кардашев на лов» и др.

³ «Златорог», София, 1930, № 5—6, стр. 207.

1946 г. критик Н. Дончев (в газете «Изгрев») утверждал, что книга Шишманова «Спомени и документи» «создает самую верную биографию поэта».

Мы ни в коей мере не можем согласиться с такой оценкой. При всем богатстве фактического материала работа Шишманова требует самого критического отношения в каждом отдельном случае.

Основные положения Шишманова в болгарском литературоведении продолжал и развивал его ученик М. Арnaudов, который много лет посвятил изучению и популяризации творчества Вазова¹. При всей добросовестности и тщательности работы М. Арnaudов не идет дальше переказа произведений Вазова или весьма объективистского их комментирования. Даже самая большая его работа «Иван Вазов. Жизнь и творчество» построена в основном на переказе сюжетов стихотворений, рассказов и повестей болгарского классика.

Книга эта составлена из вступительных статей литературоведа к разным томам последнего издания сочинений Вазова, и это определило ее основные недостатки. В ней не поднимаются и не исследуются главные проблемы, которые Вазов ставил в разных жанрах и в различные периоды творчества. При изучении того или иного сборника исследователь ограничивается лишь текстом писателя, отрывая его от развития литературного процесса и общественно-политической борьбы того времени. Словом, и здесь Вазов берется вне времени, вне исторической обстановки и, разумеется, поэтому книга М. Арnaudова напоминает лишь объективистский справочник об издании отдельных произведений. При этом нередко даются совершенно неправильные оценки. Так, в рассказе «Болгарка» источник героизма и мужества крестьянки М. Арnaudов усматривает в «глубоком религиозном и народном сознании»². А в стихотворении «Придите, взгляните на нас» он видит лишь альтруизм поэта и «свежий реализм в рисунке»³.

По методу подхода к литературному наследию Вазова и характеру исследования М. Арnaudову близок и такой болгарский литературовед, как Цв. Минков⁴.

В тридцатые годы буржуазное литературоведение в Болгарии испытывало острый кризис. Оно явно пришло в упадок. С 1931 по 1944 г. не было создано ни одной фундаментальной работы о Вазове. Статьи в журналах «Българска мисъл», «Училищен преглед», «Златорог», в газетах «Мир», «Литературен глас» в большинстве случаев носят мемуарно-биографический характер или посвящены частным вопросам без историко-лите-

¹ М. Арnaudов. Избрани страници от И. Вазова, София, 1922, Биография, стр. I—XXXIX. «Училищен преглед», 1929, № 6; 1931, № 7 «Българска мисъл», 1931, № 6, газета «Мир», 6.VI 1935, № 10466. 21.IX 1937, № 11149; очерк «Чувството за природата през вековете», в книге «И. Вазов и българската природа», София, 1943, «Иван Вазов. Живот и дело». София, 1942; изд. 2-е, 1944. М. Арnaudов — редактор последнего издания собрания сочинений; он подготовил к публикации и комментировал стихи и письма Вазова в сборнике «Иван Вазов. Спомени, материали и документи», София, 1949.

² М. Арnaudов. «И. Вазов. Живот и дело», София, 1944, стр. 218.

³ Там же, стр. 99—100.

⁴ До 1944 г. его статьи о Вазове были опубликованы в журналах: «Демократически преглед», София, 1923, № 9—10, Вазов като белетрист, «Българска мисъл», София, 1934, № 7—8, — Разказвач Вазов, в газете «Мир», София, 1937, 21 сент. (№ 11149). — «Вазов — възпитател на свой народ», а также в очерках по истории болгарской литературы «Илюстрирована литературно-историческа библиотека», под ред. М. Арnaudова, т. 4, София, — Иван Вазов. Живот — творчество.

ратурных обобщений. Глубоко прав современный болгарский писатель Л. Стоянов, когда в 1946 г. он писал: «В последние двадцать пять лет фашистская реакция пыталась ослабить влияние Вазова, чтобы скрыть его подлинное значение возрожденца и поэта с глубоким гуманным (имеется в виду демократическим. — В. З.) мировоззрением»¹.

Официальная критика и литературоведение стремились втиснуть Вазова в поток эстетской и националистической литературы и тем самым «приподнять» роль и значение современных декадентов и символистов. На новом этапе буржуазное литературоведение не только стремится оправдать националистические и шовинистические тенденции реакционных поэтов и писателей, но и поощряет их, ссылаясь на авторитет Вазова и используя его популярность и влияние в среде широких читательских масс.

В итоге следует сказать, что для всей буржуазной болгарской критики и литературоведения в изучении литературного наследия Вазова характерно:

1) сознательная фальсификация литературного наследия Вазова, особенно в последний период развития литературоведения, что выражалось: а) в возвеличивании шовинистических и националистических произведений поэта, в умалении значения его демократических произведений, посвященных национально-освободительной борьбе болгарского народа; б) в представлении Вазова подражателем и выучеником западноевропейской литературы; в) в стремлении уравнивать, отождествить творчество Вазова с творчеством декадентов и националистов;

2) сведение исследований к биографическим данным, изучение частных и личных сторон жизни поэта и прозаика;

3) изучение творчества Вазова по жанрам, отдельным сборникам, без стремления представить весь процесс развития писателя в целом;

4) полнейший отрыв анализа творчества Вазова от литературного процесса, от общественно-политической борьбы тех лет, что привело многих критиков и литературоведов либерально-буржуазного направления к поверхностному пересказу произведений и объективистскому комментированию;

5) при изучении отдельных произведений — игнорирование вопросов идейно-художественного единства, метода писателя, его связи с реализмом болгарских революционных писателей.

Так, буржуазная критика сознательно служила интересам господствующих классов, проповедуя аполитичность и воспевая шовинизм, служила силам реакции — немецкому и болгарскому фашизму. Корни этой критики и ее пагубное влияние настолько глубоки и живучи, что еще и сейчас встречаются рецидивы прошлого.

* * *

Совершенно по-иному отнеслась к Вазову критика прогрессивная — демократическая и пролетарская. Критика «слева» не лишена ошибочных оценок и высказываний, но так как она исходила из принципиально иных положений, так как она требовала отражения в художественной литературе

¹ «Работническо дело», София, 22.IX 1946, № 217. Л. Стоянов «Великият национален поет».

самых актуальных и злободневных вопросов жизни, она способствовала творческому росту Вазова и неизменно шла к выяснению истинного места писателя в истории болгарской литературы и к правильной оценке его отдельных произведений. Критика «слева» помогает нам различать противоречия во взглядах и творчестве великого болгарского писателя, показывает неуклонный рост передовой литературно-критической мысли. Отсюда возникает необходимость внимательного и всестороннего ее изучения.

Х. Ботев и Л. Каравелов пристально следили за каждым новым стихотворением молодого поэта¹. Их отдельные замечания или выступления в печати помогали Вазову в создании правдивых реалистических произведений. Известно, что еще в 1873 г. Х. Ботев вынес резкую оценку либерально-буржуазным настроениям молодого поэта, надевшегося на «перевоспитание» чорбаджийста («Вярата ми», 1872): «Но почему и я не Вазов, чтобы воспеть свою веру в то, что волк станет овцой, а поэты — похожими на овцу»². Это была первая критика Вазова «слева» и она несомненно способствовала общественно-политическому и творческому развитию поэта, так как автор уже в первом опубликованном сборнике «Знамя и гусли», по собственному признанию, «свои гусли настроил на новый лад». Стихотворение же «Вярата ми» он не включал ни в одно из своих изданий, опустив его и в полном собрании сочинений Паскалева (1911—1922).

В девяностые годы прошлого века против либерализма Вазова резко выступил Д. Благоев, основоположник болгарской социал-демократической рабочей партии, впоследствии преобразованной в Болгарскую коммунистическую партию.

Литературно-критическая деятельность Благоева положила начало новому этапу в развитии передового литературоведения в Болгарии. С его именем связано формирование пролетарской и марксистской эстетики, утверждение в литературе демократических традиций и становление пролетарской литературы.

У Благоева нет ни одной специальной статьи, посвященной творчеству Вазова, но есть целый ряд высказываний о его произведениях в заметках «Из жизни и литературы», печатавшихся в журнале «Ново време»³, а также в статьях о Ботеве⁴, где он выражает свое отношение и к Вазову.

В этих лаконичных заметках мы находим ряд положительных отзывов о произведениях болгарского писателя. Благоев, например, считал, что в повести «Отверженные» создан образ В. Левского как «могучей, чарующей личности героя-патриота», что в песне «Тихий белый Дунай» (стихотворение «Радецкий») дано «поэтическое описание героического перехода Ботева через Дунай»⁵. Благоев отмечал, что в очерках «Царапины и кляксы» Вазов правдиво показал сложные процессы ломки общественных

¹ Об отношении Л. Каравелова к стихам Вазова писатель рассказывает в очерке «Неотдавно». И. В а з о в. Събрани съчинения, под ред. М. Арнаудов; т. 5, София, 1950, стр. 211—226.

² Х. Б о т е в. Съчинения, София, 1950, т. 3, стр. 18.

³ «Ново време», София, 1897, № 1; 1898, № 2, 3, 8 в разделе «Из живота и литература».

⁴ Статьи о Х. Ботеве в книге «Общественно-литературни въпроси». Пловдив, 1901.

⁵ «Ново време», София, 1898, № 8, стр. 918.

отношений в болгарской жизни, когда начали разрушаться старые общественные понятия и старая мещанская мораль¹.

Основное требование, которое Д. Благоев предъявлял к Вазову и современной болгарской литературе, — это правдивость, верность ее явлениям жизни, это — раскрытие сложных социальных отношений с позиций прогрессивного, революционного класса. Такая принципиальная постановка вопроса отношения писателя к действительности, общественной и политической жизни народа с позиций революционного класса знаменовала большой шаг вперед в развитии болгарской критики и являлась по существу творческим развитием наследия революционно-демократической эстетики. «Только прогрессивная тенденциозность, — утверждал Благоев, — помогает писателю. Если тенденциозность не верна действительности, если она не соответствует истине, она делает произведение фальшивым, хотя бы оно и было написано в хорошей форме и изящным стилем»².

В основном правильные общие положения о характере художественной литературы Благоев не всегда верно применял к оценке некоторых произведений Вазова. Критик ошибочно полагал, что Вазов в ряде своих произведений, в том числе и в романах «Под игом», «Новая земля», тенденциозно — с буржуазных позиций изображает явления жизни. В связи с этим в девяностые годы критик относил Вазова к лагерю реакционных писателей. «Столпы соединистской партии, — писал он, — К. Величков, Ив. Вазов и им подобные Стремские (герой романа «Новая земля». — В. З.) из лагеря этой партии составляют одно существо»³. Если мы посмотрим все статьи Д. Благоева, касающиеся Вазова, то почти в каждой из них болгарский критик упрекает писателя в реакционных взглядах (выступление против статьи Вазова о Х. Ботева, о Вазове — министре просвещения, о либерализме Стремского по роману «Новая земля» и др.).

В некоторых отношениях эта критика была справедливой (особенно когда она касалась не творчества, а общественно-политической деятельности Вазова 90-х—900-х гг.), но ее нельзя переносить на художественное творчество писателя-реалиста. За всеми противоречиями и колебаниями Вазова (которые иногда приводили, вопреки желанию писателя, к реакционным выводам) Благоев не видел демократической основы его творчества, не видел в его художественных произведениях отражения двух эпох (до освобождения и после освобождения) в истории Болгарии. Иными словами, Благоев подходил к художественной литературе, как к науке, игнорируя ее специфическую форму отражения действительности. Поэтому он не видел, с какими же классами, общественными группировками связан писатель, чьи интересы, думы и чаяния он отражает, и готов был причислить Вазова к лагерю буржуазных или даже реакционных писателей. В данном случае Благоев допустил такую же ошибку, какая была свойственна Плеханову в оценке творчества Льва Толстого. Он так же, как и Плеханов, «просмотрел практи[чески]-поли[тическое] и классовое различие либерала и демократа»⁴.

Эти ошибки Благоева находятся в тесной связи с общими ошибками болгарских «тесняков» в их политической и практической деятельности. «Партия, — говорил Г. М. Димитров на V съезде БКП, — впала в сектан-

¹ «Ново време», София, 1897, № 1, стр. 99.

² Д. Благоев. Общественно-литературни въпроси. Пловдив, 1901, стр. 193.

³ «Ново време», София, 1896, № 3, стр. 304.

⁴ Слова В. И. Ленина о Плеханове, как критике Л. Толстого. См. Ленинский сборник, т. XXV, стр. 231.

ство, что затрудняло ее связь с широкими массами трудящихся... Партия провозгласила догмой самостоятельные действия, отрицала вообще какое бы то ни было соглашение с другими общественными и политическими группировками в любых условиях и, таким образом, фактически сама себя изолировала»¹. В вопросах литературоведения также сказались изоляция, противопоставление демократических писателей пролетарским, что привело некоторых критиков в конечном итоге к вульгарной социологии.

Ошибочные оценки Благоевым творчества Вазова в течение ряда лет господствовали в прогрессивной болгарской критике.

Особенно наглядно это проявилось в дни юбилея писателя 1920 г. Редактируемый Д. Благоевым журнал «Ново време» выступил с резкой критикой по адресу Вазова: «Если и есть у него что-либо народное, — писал журнал, — то это внешняя рама в его произведениях, и ничего больше. Только обстановка, в которую Вазов вводит действующих лиц своих драм и романов, показывает нечто болгарское, а сущность народного быта, те глубокие и определенные черты, изображение которых затрагивает глубины человеческой души, совершенно не присущи музе Вазова, и поэтому в его творчестве нет национального, самобытного, чисто болгарского лица. Поэтому Вазов и не является народным поэтом...»².

В этом же духе против Вазова выступила и газета «Работнически вестник» — орган болгарских коммунистов, в которой Г. Бакалов писал, что «Вазов — поэт буржуазии...»³.

Болгарские коммунисты в юбилейных торжествах Вазова, проводившихся в 1920 г. правящими кругами, справедливо усмотрели возвеличивание шовинистических и националистических тенденций в современной буржуазной литературе. Так, накануне юбилея писателя, когда в Народном Собрании усиленно дебатировался вопрос о национальном даре Вазову⁴, от группы болгарских коммунистов выступил М. Станев, который подверг резкой критике не только последние стихи Вазова, но и милитаристскую поэзию Кирила Христова и Бобевского⁵. Однако в пылу полемики и в этом случае коммунисты отнесли Вазова к буржуазному лагерю.

В статьях болгарских коммунистов о Вазове можно обнаружить некоторое противоречие в оценках отдельных произведений и творчества писателя в целом. Тот же Г. Бакалов в юбилейные дни писал: «Бесспорно, Вазов сделал значительный вклад в сокровищницу болгарской литературы. Ему мы обязаны совершенством нашего литературного языка... Стих и рассказ нашли в его таланте ревностного пионера»⁶. Несколько раньше по поводу литературного наследия выдающегося поэта и прозаика он писал: «Вазов сослужил хорошую службу болгарской литературе и долго еще его имя будет произноситься с любовью, как имя крупнейшего нашего писателя»⁷. Известно также, что в сборнике современной болгарской

¹ Г. М. Димитров. Политический отчет V съезду БКП, София, 1948, стр. 13.

² «Ново време», София, 1920, № 2, статья Ив. Г. (Ив. Генчева), «Вазовият юбилей», стр. 122—123.

³ «Работнически вестник», София, № 91, 23 окт. 1920 г. Г. Бакалов. «И. Вазов и ние комунисти».

⁴ Утверждение закона о национальном даре Вазову в сто тысяч лев в связи с семидесятилетием со дня рождения и пятидесятилетием его литературной деятельности.

⁵ «Прослава на Ивана Вазов», София, 1921, стенографический отчет заседания в Народном Собрании.

⁶ «Работнически вестник», София, 20.IX 1920, № 90.

⁷ Г. Бакалов. «Иван Вазов. Критический этюд», София, стр. 34.

поэзии Г. Бакалов отвел большое место стихотворениям Вазова¹, что цикл стихотворений «Эпопея забытых» он находил «дивным» и восторгался рассказами сборника «Царапины и кляксы»².

Эти факты свидетельствуют о том, что в среде болгарских коммунистов не было единого мнения в оценке литературного наследия Вазова. Наряду с резкой критикой ошибочных взглядов писателя (особенно по вопросу о социалистическом движении в Болгарии)³ не только Д. Благоев, но и Г. Бакалов неоднократно отмечали большие достоинства лучших поэтических и прозаических произведений, посвященных национально-освободительной борьбе болгарского народа и тяжелому положению крестьянства в конце XIX—начале XX века. И все же оба они до начала двадцатых годов, т. е. включая период второго юбилея Вазова и его кончину, склонны были отнести писателя к лагерю буржуазных писателей.

Впервые в Болгарии правильно подошел к творчеству Вазова выдающийся революционный поэт Гео Милев. Все его высказывания непосредственно относятся к поэзии Вазова, но так как он на частном материале дает общие выводы о значении, роли писателя в истории болгарской литературы, то они могут быть отнесены и ко всему литературному наследию классика. Первые заметки Милева были опубликованы еще в 1921 г., и уже тогда он пришел к выводу, что «Вазов создал болгарскую литературу как по объему и высокому качеству своего литературного творчества, так и по неоспоримому влиянию, которое он оказал на все развитие болгарской литературы... Бесспорно, что до сих пор она (современная болгарская литература. — В. З.) остается под благотворной сенью Вазова»⁴.

В творчестве самого Милева начало двадцатых годов было переходным периодом, когда он порывал с символизмом и искал путей сближения литературы с жизнью. Отсюда его отношение к Вазову приобретает особое значение: поэт, прошедший путь от декадентства к революционной поэзии, обращается к реалистическому методу, к социальной проблематике выдающегося предшественника. И показательно, что чем дальше Милев уходил от декадентства, чем прочнее он становился на позиции революционной поэзии, тем выше он ценил наследие Вазова. Его открытое письмо к Борису Вазову, — брату писателя, написанное им в январе 1925 г., то есть в то время, когда он уже создал революционную поэму «Сентябрь», редактировал журнал «Пламя», явилось важным документом признания революционной болгарской интеллигенцией выдающихся заслуг Вазова в истории болгарской литературы. Это письмо возникло, как прямое следствие борьбы поэта против болгарского декадентства во имя утверждения лучших, демократических и реалистических традиций в болгарской литературе.

Незадолго до опубликования этого письма Гео Милев обратился ко всем болгарским писателям с воззванием, чтобы они приблизились к бурной общественно-политической жизни своего времени, чтобы они отказались от заоблачной туманной поэзии неопределенных мечтаний, чтобы они в первую очередь раскрыли в своих произведениях человека⁵. Это была

¹ И. Шишманов. «Иван Вазов». Спомени и документи», стр. 224.

² Г. Бакалов. «Иван Вазов. Критически етюд», стр. 15.

³ Г. Бакалов. «Българска литература и социализм», София, 2-е изд., 1894.

⁴ Гео Милев. Български литературни портрети, София, 1941, стр. 35 (в этом сборнике Вазову посвящены две статьи: «Лирика Вазова» и «Иван Вазов»).

⁵ Гео Милев. Литературен сборник, София, 1936. «Възвание към български писател», стр. 104—107.

борьба за реализм, борьба за демократическую и революционную литературу. Дальнейшее развитие этой мысли мы находим в открытом письме Борису Вазову. «Я думаю, — писал Гео Милев, — что подлинный ценный облик Ив. Вазова, как поэта, состоит не в тех газетно-экзальтированных восклицаниях во славу болгарского оружия, которые покойный поэт создал в последнее десятилетие своей жизни, а во многих стихотворениях предыдущих лет, в которых он затрагивал глубокие человеческие чувства, в стихотворениях, где слышен крик во имя человечности и человеческой совести»¹. Под человечностью и человеческой совестью революционный поэт понимает демократический пафос Вазова, его тесную связь с общественным движением того времени. Свою мысль Гео Милев подкрепляет ссылками на стихи «Поэт и вдохновение», «Не погасить того, что не гаснет», «Муза в трауре» и др. И впервые в болгарской прогрессивной критике Г. Милев приходит к выводу, что «Вазов не поэт того господствующего ныне сословия, которое называется болгарской буржуазией... Он последний представитель уже давно исчезнувшего честного поколения болгарского возрождения, которое началось Паисием, развивалось Раковским, дедом Славейковым, Ботевым, Левским и многими другими»².

В этом письме критик неоднократно подчеркивает, что Вазов был выразителем демократических идеалов прошлого, которые сводились к борьбе за честь, правду и свободу. «Эти идеалы легли в основу поэзии И. Вазова, и в течение пятидесяти лет подряд они воспитывали болгарскую молодежь, глубоко западали в народную душу, как сокровище благородной традиции. Не погасить великого и светлого, посеянного поэтом, кого весь народ ценит, как своего народного поэта, поэта, который проник и в последнюю хижину, и всюду, где только слышится болгарская речь»³. Несмотря на расплывчатые формулировки и краткость высказываний, эти вдумчивые и волнующие строки открытого письма, опубликованные незадолго до трагической гибели революционного поэта, сыграли большую роль в выяснении подлинного облика Вазова, в раскрытии значения его произведений периода 70-х—80-х годов в истории болгарской литературы. И все же эти ценные указания Гео Милева в те годы не привели к ревизии старых оценок творчества Вазова. Нужна была упорная и напряженная работа прогрессивной критики в течение ряда лет, чтобы вырвать литературное наследие Вазова у буржуазной науки, объяснить его с позиций марксистско-ленинской эстетики и донести его лучшие достижения до широких кругов читателей.

В 1946 году в статье о Вазове Тодор Павлов писал, что всем прогрессивным болгарским критикам, в том числе и ему, в выработке нового отношения к творчеству Вазова способствовали прежде всего высказывания В. И. Ленина о Толстом и других русских писателях, высказывания А. М. Горького о Вазове и выступление Гео Милева в защиту Вазова⁴. Эту задачу переосмысления литературного наследия классика болгарское литературоведение решает только сейчас, в условиях народно-демократической республики, а подготовка к такому решению велась в последних работах Г. Бакалова, в выступлениях Т. Павлова, в работах советского ученого, академика Н. С. Державина.

¹ Гео Милев. «Литературный сборник», София, 1936, стр. 108.

² Там же, стр. 111.

³ Там же, стр. 114.

⁴ Т. Павлов. За народния поет Иван Вазов. Вспомянателен лист Ив. Вазов, 25 г. от смъртта му, София, 1946.

Впервые на демократические взгляды Вазова обратил внимание великий пролетарский писатель А. М. Горький еще в 1912 г.

Во время пребывания на Капри А. М. Горький внимательно следил за развитием современной болгарской литературы. В статье «Издаেকে», помещенной в журнале «Современник»¹, он раскрыл обнищание декадентского искусства, противопоставляя ему реалистическое направление, которое в каждой стране имело своих представителей. В качестве такого примера в Болгарии А. М. Горький указывал на творчество Петко Славейкова (отца Пенчо Славейкова), Х. Ботева и И. Вазова. «Невыразимая тревога души, оторванной от верований народа, — писал он, — не была и не могла быть знакома Славейкову — отцу, Ботеву, Вазову и другим поэтам-борцам за свободу и возрождение измученной Болгарии; каждый из них имел право и с гордостью мог сказать про себя:

«Я — кровь и плоть народа моего!

Я — мысль и сердце мощное его!»²

Горький не только относит Вазова к числу лучших болгарских писателей-борцов, но и указывает на его прочные связи с народными массами как по духу своего творчества, идейности, так и по художественной выразительности. Не случайно поэтому в течение ряда лет он обращал внимание болгарской критики, писателей и ученых на великое значение творений болгарского классика-реалиста. Петко Тодоров писал в Болгарию, что на острове Капри он часто беседовал с Горьким и преимущественно на литературные темы: «Он (Горький. — В. З.) знает Ботева, Вазова, Пенчо, Величкова, М. Георгиева»³. В 1946 году Т. Павлов вспоминал, что на первом Всесоюзном съезде советских писателей А. М. Горький в частной беседе выразил ему свое огорчение по поводу того, что «болгарские критики и литературоведы не занимаются и не уважают таких писателей, как Вазов, роман которого «Под игом» заслуживает высокой оценки»⁴.

Замечания А. М. Горького о Вазове, наряду с высказываниями Гео Милева, способствовали изменению оценки литературного наследия болгарского классика в последних статьях Г. Бакалова и в работах Т. Павлова. Уже в 1938 году критик-коммунист, член-корреспондент АН СССР Г. Бакалов в брошюре «Ботев и Вазов»⁵ пересмотрел свои прежние оценки Вазова и обратил внимание прежде всего на демократические стороны его поэзии, возникшие под благотворным влиянием революционной болгарской литературы 70-х годов прошлого века. Эту же мысль он подчеркнул и в рецензии на статью Караиванова в БСЭ, где писал, что после ботевской критики молодой поэт «настроил свою музу на революционный лад»⁶, что в обращении молодого поэта к теме национально-освободительной борьбы болгарского народа чувствуется влияние Ботева⁷. При этом

¹ «Современник», Москва, 1911, № 11.

² М. Горький. «Несобранные литературно-критические статьи». Москва, 1941, стр. 452.

³ Ст. Каракостов. Горки и българска литература. Насоки и влияния, София, 1947, стр. 106.

⁴ Т. Павлов. «Заветите на Горки», журнал «Българо-съветска дружба», 1946, кн. 7—8, стр. 3—6.

⁵ Г. Бакалов. «Ботев и Вазов». Народна просвета, София, 1938.

⁶ Г. Бакалов. Днешната българска литература, София, 1938, стр. 152.

⁷ Там же, стр. 153.

Г. Бакалов отмечал, что Вазов никогда не был последовательным демократом, что ему была свойственна мещанская (еснафска) ограниченность, которая впоследствии привела выдающегося писателя к созданию шовинистических произведений в последнее десятилетие.

В работах 30-х годов болгарский критик, несомненно, стоит уже на правильных позициях в основной оценке Вазова и далеко не склонен относить его к лагерю идеологов болгарской буржуазии. Однако, при определении взглядов классика критик еще склонен преувеличивать значение домашнего окружения Вазова в детские годы и недостаточно учитывает революционную и демократическую среду, в которой вращался писатель в 70-е—80-е годы XIX в. Так, Г. Бакалов пишет: «По среде, воспитанию и формированию взглядов Вазов в течение всей своей долгой жизни был идеологом зажиточного ремесленничества (или мещанства, сравни — «охолно еснафство». — В. З.). С развитием зажиточного ремесленничества в крупную буржуазию поэт эволюционизировал в том же направлении, превращаясь в общепризнанного певца национализма»¹.

В 1940 г. Тодор Павлов посвятил специальную работу литературно-критическим статьям Г. Бакалова, в которой показывает как сильные, так и слабые стороны болгарского критика². Т. Павлов развивает и конкретизирует общие высказывания Бакалова о Вазове. Он, например, считает, что недостаточно только определить болгарского классика идеологом зажиточного ремесленничества или мещанства, а следует раскрыть социальную природу и противоречия этой общественной группы. «Вазов, — пишет Т. Павлов, — стал зеркалом нашей действительности, отразив ее, с известными исключениями, так широко и всесторонне, как никто другой, исключая Ботева, этого у нас не делал»³. Здесь же он дает высокую оценку отдельным произведениям Вазова, а о романе «Под игом» говорит, что, несмотря на неудачный образ социалиста Кандова, он был и остается лучшим романом в болгарской литературе⁴. В том же году в книге Т. Павлова «Критика и критики» одна из глав посвящена болгарской литературной энциклопедии М. Марчевского. В этой главе Т. Павлов вносит ряд поправок в энциклопедическую статью о болгарском классике, называя Вазова «самым крупным писателем после Ботева». Ученый упрекает автора статьи А. Тодорова в расплывчатых оценках, из которых ничего нельзя понять — ни истинных заслуг Вазова, ни его ошибок и недостатков.

Таким образом, и Г. Бакалов в последних работах, и Т. Павлов стремятся найти ценное — прогрессивное и демократическое в литературном наследии Вазова; они далеки от того, чтобы одним росчерком пера умалять заслуги своего классика, отдав его в лоно реакции, и в то же время никогда не закрывают глаза на его недостатки, ошибки идейного характера. К этим оценкам они пришли не путем игнорирования эстетических взглядов Д. Благоева, а лишь внося в них отдельные поправки, уточнения на основе марксистско-ленинского учения о культуре и литературе, используя высказывания о Вазове А. М. Горького — родоначальника социалистического реализма.

¹ Г. Бакалов. Днешната българска литература, София, 1938, стр. 148.

² Т. Павлов. Г. Бакалов, като литературен критик, София, 1940 г. (Впоследствии статья вошла в сборник «Български поети и писатели», София, 1948).

³ Т. Павлов. «Български поети и писатели», София, 1948, стр. 270.

⁴ Там же, стр. 268.

11 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

Обзор оценок творчества Вазова, данных прогрессивной критикой Болгарии, позволяет сделать следующие выводы:

1) болгарские коммунисты, продолжая в литературоведении традиции революционеров-демократов, постоянно ставили проблему отношения писателя к действительности, к общественному и политическому движению того времени, и с этих позиций определяли место писателя, роль и значение его произведений в истории болгарской культуры и литературы;

2) болгарские критики-коммунисты в оценке литературного наследия классика выделяли прежде всего произведения, посвященные национально-освободительной борьбе болгарского народа периода 70-х—80-х годов XIX в. Некоторые критики допускали ошибки, впадая в вульгарный социологизм, но их заслуга состоит в том, что они искали не внешние иноземные влияния, а внутренние, национальные истоки демократизма и мастерства писателя;

3) прогрессивная критика постоянно различала сильные и слабые стороны в творчестве Вазова, отмечая каждый раз его удаchi и выясняя срывы и идейно-художественные недостатки; именно в этой связи неоднократно ставился вопрос о взаимосвязи художественной формы и содержания отдельных произведений.

Такой подход к оценке литературного наследия оказался возможным потому, что болгарские коммунисты и литературоведы, овладевая марксистско-ленинским мировоззрением, освобождались от ошибок «теснчества», прислушивались к голосу А. М. Горького и учились на опыте развития советской критики и литературоведения. Однако жестокие условия фашистской диктатуры, немецкая оккупация сковывали и душили всякое свободное проявление мысли. Этим и объясняется тот факт, что до 1944 года не появилось ни одной обстоятельной работы, которая бы с новых позиций рассматривала все творческое наследие Ивана Вазова.

* * *

Новый этап в развитии болгарского литературоведения и в изучении творчества Вазова начинается после 1944 года, когда революционные преобразования в стране привели к коренным изменениям в области науки и искусства. Критика и литературоведение теперь поставлены на службу народных национальных интересов, на службу народно-демократического государства. Научными центрами стали реорганизованные институты Болгарской Академии наук, Софийский и Пловдивский университеты и общественно-политические и культурные организации Отечественного фронта.

В условиях создания и развития новой культуры и литературы огромное значение приобретает проблема использования литературного наследия прошлого. В связи с этим возникает жизненно необходимый вопрос его переоценки и переосмысления. В годовщину смерти Вазова (в сентябре 1945 г.) академик Т. Павлов в газете «Работническо дело» — центральном органе болгарской коммунистической партии писал: «Вопрос о литературном наследии И. Вазова — это вопрос о нашем правильном отношении к национальному, политическому и культурному наследию прошлого»¹.

¹ «Работническо дело», София, 21. IX 1945, № 312. Т. Павлов. «Делото на Иван Вазов»; эта же статья позднее вошла в сборник Т. Павлова «На литературни и философски теми», София, 1946.

Правильное использование этого наследия — залог успешного развития социалистической по содержанию и национальной по форме болгарской культуры и литературы.

Современные болгарские литературоведы, историки и философы отбирают из прошлого лучшие памятники демократической национальной литературы, очищают их от всяких наслоений и извращений буржуазной науки и на этих образцах воспитывают современных читателей. Вопрос о переоценке и новом осмыслении сложного и противоречивого наследия Вазова занимает одно из первых мест в этой большой и важной работе.

В той же статье Т. Павлов указывает на великие заслуги Вазова, который боролся за искусство, имевшее высокие социальные и национальные задачи. Эти здоровые эстетические взгляды реалиста могут служить примером и для современных поэтов и прозаиков. Болгария Отечества нового фронта, пишет Павлов, по праву может широко чествовать память Вазова, так как он был и остался одним из основоположников реализма в поэзии и прозе, так как он разработал почти все жанры и виды новой болгарской литературы, так как он после Ботева, Каравелова и Петко Славейкова усовершенствовал болгарский литературный язык, а в своих произведениях, как никто другой, правдиво и глубоко отразил эпоху истории болгарского народа второй половины прошлого века¹. Эти особенности творческой деятельности Вазова обязывают современных болгарских исследователей самым пристальным образом рассмотреть сущность демократизма писателя и его реалистического мастерства.

В условиях народно-демократической Болгарии в корне изменился характер изучения литературного наследия Вазова. Центральный орган Болгарской коммунистической партии «Работническо дело» неоднократно указывал современным болгарским критикам и литературоведам на тот основной путь, по которому должна развиваться современная научная мысль.

«Официальное буржуазное литературоведение, — говорится в редакционной статье «Работническо дело», — в недалеком прошлом стремилось представить Вазова, как мертвого классика; его творчество превратилось в литературный монумент и использовалось в интересах националистической пропаганды. Только в демократической народно-республиканской Болгарии творчество Вазова получило достойную оценку. Глубокий смысл и значение приобрели его революционная лирика, его гимны труду, прогрессу, его любовь к родине и народу, его обличение капиталистической морали и монархо-бюрократического строя. Вот почему для всего нового поколения строителей свободной Болгарии Вазов и Христо Ботев стали любимыми поэтами»².

Наряду с общими работами о Вазове в болгарской критике все чаще появляются статьи, посвященные частным вопросам творчества поэта, в которых раскрывается актуальность его произведений в наши дни: «Песни Вазова о труде»³, «Вазов против империализма»⁴, «Творчество

¹ См. Т. Павлов. «На философски и литературни теми», София, 1946, стр. 63.

² «Работническо дело», София, 12. IX 1948.

³ «Труд», София, 22. IX 1948, № 7: Вълчев В., «Вазовите песни за труда».

⁴ «Литературен фронт», София, 1947, № 12. Стефанов Е. «Българска литература срещу империализма».

Вазова, как фактор воспитания демократической молодежи»¹, «Вазов сегодня»², «Вазов и современная болгарская литература»³ и др.

Болгарские литературоведы много сделали для освещения многогранной личности Вазова, опубликовав новые документы писателя — неизданные стихотворения, письма и статьи. Так, в 1947 г. впервые вышли отдельной книгой письма Вазова к писательнице Е. Марс⁴, собранные в хронологическом порядке с 1905 по 1921 г. Они дают интересный материал не только для биографии писателя, но и для оценки его литературных взглядов, раскрытия его общественно-политических и литературных интересов и содержат ценные высказывания писателя, характеризующие его глубокий патриотизм. В 1949 г. вышла большая работа, подготовленная коллективом научных сотрудников Института болгарской литературы Болгарской Академии наук — сборник воспоминаний, материалов и документов Вазова и его современников⁵. Впервые опубликованные письма Вазова к К. Величкову и С. Вацову, а также не известные до этого стихотворения Вазова представляют богатый материал не только для литературоведов, но и для историков общественной мысли Болгарии. Этим сборником положено ценное начало публикации малоизвестных статей классика (Т. Велчев «Вазов — политик и журналист»), выходявших в различных газетах 80—90 гг. Короткие, но страстные заметки писателя, который бичевал декадентов или выступал в защиту русской литературы, — богатый источник для установления его эстетических воззрений.

Высказывания современных писателей о Вазове — Елин-Пелина, Г. Караславова, Д. Полянова, К. Петканова и др. — проливают новый свет на силу влияния реализма писателя, на творческое использование литературного наследия Вазова современными болгарскими писателями. Особого внимания заслуживает, например, тот факт, что Вазов поддержал и одобрил начинающего писателя Елин-Пелина как раз в тот период, когда признанные литературные оракулы из журнала «Мисъл» объявили его бездарным и отказались печатать его рассказы⁶.

Несмотря на наличие большого количества новых материалов о жизни и творчестве Вазова, несмотря на то, что многие болгарские критики в новых условиях сумели правильно поставить ряд проблем и частных вопросов о роли и значении литературного наследия, об оценке демократических взглядов писателя и их неразрывной связи с художественным методом, все же еще нередко встречаются рецидивы буржуазной методологии. Больше всего они проявляются у старых литературоведов, выросших под влиянием буржуазной «академической» школы Бояна Пенева, И. Шишманова или М. Арnaudова. Так в истории болгарской литературы М. Николова, изданной в 1947 г., мы встречаем такие высказывания о Вазове: «Как в лирике, так и здесь (речь идет о прозе. — В. З.) объективный художник часто уступает место патриоту и общественному морализатору, который, проповедуя и обличая, становится на какую-либо

¹ «Младеж», София, 1947, № 9. Вандов И. «Творчество на Вазова — фактор за възпитание на младежта в демократичен прогресивен дух».

² «Балкански преглед», 1949, № 9—10. Загорчинов Ст. «Вазов днес».

³ «Работническо дело», София, 1949, № 252. Иосифов В. «Вазов и съвременната българска литература».

⁴ Писма на И. Вазов до Евгения Марс, София, 1947.

⁵ Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи, под ред. на Н. Лилев, София, 1949.

⁶ Там же, воспоминания Елин-Пелина «Вазов отдалече», стр. 123—127.

сторону... Поэтому многие из его эпических произведений не представляют собой подлинных художественных произведений, а смесь поэзии и действительности, художественного изображения и патриотических общественно-моральных проповедей¹. Здесь совершенно очевидно, что критик порицает Вазова за наличие определенно выраженной идейной направленности. Ему хотелось бы видеть художника, отрешенного от жизни, от острых проблем, и «объективно» (т. е. аполитично, безидейно) рисующего картины жизни и быта.

Цветан Минков в очерках по истории болгарской литературы² относит Вазова к «еснафско-чорбаджийской» среде по принципу его социального происхождения и тем самым впадает в вульгарный социологизм. Анализ художественных произведений литературовед проводит формально, в отрыве от их идейного содержания, от замысла автора. Нередко историк литературы подменяет анализ художественного произведения поверхностным пересказом сюжетных линий.

Создавая новые работы о классике, — будь то статьи общего характера или исследования частных вопросов, болгарские литературоведы систематически пересматривают старые взгляды на творчество писателя, стремясь создать глубоко научные труды, построенные на принципах марксистско-ленинского литературоведения. Только в 1949 г. было опубликовано несколько статей, подвергающих резкой критике недавно вышедшие работы о Вазове. Сюда следует отнести критические выступления Е. Стефанова³ и М. Наимовича⁴. Наличие деловой и принципиальной критики в среде современных болгарских литературоведов свидетельствует об их идейном и методологическом росте, об их здоровых тенденциях, направленных на развитие всей болгарской культуры и литературы.

Развитию передовой болгарской критики и литературоведения способствуют исследования, созданные советскими учеными, среди которых, в первую очередь, следует назвать статьи и книги академика Н. С. Державина. Здесь следует отметить, что только после 9 сентября 1944 г. статьи советских ученых начали переводить на болгарский язык, что резко подняло методологический и идейный уровень широких кругов болгарской интеллигенции и особенно критиков и литературоведов. Книги Н. С. Державина о творчестве Х. Ботева, И. Вазова и др. переведены на болгарский язык и способствуют правильной постановке и разрешению многих проблем в современном болгарском литературоведении.

Остановимся на нескольких книгах и крупных статьях, посвященных Вазову и вышедших в период с 1945 по 1951 г.

Вскоре после освобождения Болгарии появилась книга А. Ликова «Иван Вазов, как социальный поэт» — первая исследовательская работа, посвященная социальным проблемам в творчестве болгарского классика. В предисловии автор рассказывает, что в старой Болгарии такая работа не могла появиться, так как «реакционная цензура не хотела тогда и слышать о социальных мотивах»⁵. Заслуга А. Ликова состоит в постановке такого

¹ М. Николов. «История на българската литература от Петко Славейков до втора световна война», изд. III, София, 1947, стр. 216.

² Цв. Минков. Очерки по българска литература, София, 1946, II-е изд., 1948.

³ «Септември», София, 1949, № 5 (январь). Стефанов Е. «Против механизма и еkleктизма в нашата литературна история».

⁴ «Септември», София, 1949, № 4 (декабрь). Наимович М. Останки от буржуазната идеология в съвременна ни литературна критика» (о книге А. Ликова).

⁵ А. Ликов. «Иван Вазов като социален поет», София, 1945, стр. 3.

вопроса, хотя исследователь еще не освободился от влияния буржуазной методологии и поэтому не в состоянии был правильно разрешить большую и крайне важную проблему. Основная ошибка литературоведа кроется в ошибочном определении понятия социальности, как понятия внеклассового, изолированного от общественно-политического развития Болгарии, и в антиисторическом рассмотрении произведений Вазова, в результате чего болгарский классик у исследователя оказался выразителем «нового благородного синтеза национальных, гражданских и социальных мотивов»¹. А. Ликов в своей работе не показал, как рассматривали социальные проблемы в творчестве Вазова прогрессивные болгарские критики, как они ставили этот вопрос, наконец, какое отражение эта проблема нашла в работе советского ученого, академика Н. С. Державина, что в значительной степени обеднило труд болгарского исследователя, и он сам попал в плен вредной, порочной буржуазной методологии. Резкую, но в основном справедливую оценку этой книге вынесла современная болгарская критика².

В конце 1945 г. в журнале «Исторически преглед» (№ 1, година 2—1945—1946) была напечатана обстоятельная статья болгарского историка Жака Натана «Идейный и социальный разбор „Под игом“ И. Вазова», вошедшая в следующем году в отдельную книгу³.

Как видим, социальные проблемы в творчестве болгарских писателей привлекают внимание не только литературоведов, но и историков. И надо полагать, что только совместными усилиями литературоведов, историков и философов можно будет окончательно решить вопрос об идейном и социальном содержании творчества Вазова на разных этапах его развития.

Жаку Натану в большей степени, чем А. Ликову, удалось раскрыть связь лучшего романа Вазова с волнующим периодом национально-освободительного движения болгарского народа — с Апрельским восстанием 1876 г. На отдельных эпизодах романа историк показывает, как Вазов передает дух революционной эпохи, в основном правдиво передает события Апрельского восстания 1876 г., раскрывает социальные противоречия в Болгарии того времени и воспекает героев освободительной борьбы. Словом, Вазову удалось создать правдивое художественное произведение на историческую тему. Все это действительно так, но, к сожалению, Ж. Натан пошел здесь по линии сопоставления исторических событий с текстом художественного произведения. В статье о «Записках» З. Стоянова он поступил так же. В результате получилось, что как первый, так и второй писатель одинаково передали эпоху и события. Вряд ли можно с этим согласиться, особенно если мы учтем то обстоятельство, что Вазов в романе в завуалированной форме выступает против З. Стоянова. Уместно здесь вспомнить и книгу Д. Благоева «Наши апостолы», прямо направленную против З. Стоянова. Разумеется, Вазов и Благоев с разных позиций критиковали Стоянова, но в данном случае для нас важен тот факт, что два писателя — современники и участники Апрельского восстания по-разному оценивали события освободительного движения, и что освещение событий в подготовке Апрельского восстания, данное З. Стояновым, вызвало протест со стороны болгарских социалистов. Задача исследова-

¹ А. Ликов. «Иван Вазов като социален поет», София, 1945, стр. 68.

² М. Наимович. «Останки от буржуазната идеология в съвременна на литературна критика». «Септември», София, 1949, № 4.

³ Ж. Натан. «Идеен и социалогичен разбор на «Записките» на З. Стоянов и на «Под игото» от И. Вазов», София, 1946, второе издание 1949 г.

теля, таким образом, состоит в том, чтобы установить — как и с каких же позиций изобразил это прошлое З. Стоянов, и с каких — И. Вазов, или, иными словами, как их социальные взгляды определили различное освещение одних и тех же исторических событий. Кроме того следует заметить, что при любой постановке вопроса нельзя без ущерба для анализа полностью отрешиться от вопроса формы. К сожалению, этого в работе Ж. Натана явно мало.

В заключительной части своей работы историк говорит о классовой ограниченности Вазова, о том, что положительные образы революционеров-демократов в романе получились половинчатыми, что писатель не понял социального характера революционного движения, представив его только как национальное. Все это действительно так. Автор романа не был революционным демократом, и поэтому он не выступал с позиций пролетаризировавшегося крестьянства. С чьих же позиций он выступал? И вот здесь историк не только не вносит ясности, а, наоборот, усложняет простые вопросы и провозглашает Вазова чуть ли не националистом. «Болгарские националисты-революционеры, — пишет Ж. Натан, — не были националистами категории единомышленников Вазова и класса, к которому он принадлежал»¹, и дальше: «Своим романом Вазов создал памятник против собственного класса»². Так как перед этим говорилось, что в романе Вазов разоблачает чорбаджийство, то логично будет отнести автора романа к чорбаджийству. Такая оценка очень близка к вульгарному социологизму, близка тому, что говорилось о Вазове болгарскими «тесняками», и очень далека от истины. Поправку в это определение болгарские литературоведы внесли в следующем году.

Целый ряд вопросов об идейных и социальных взглядах Вазова, о его месте в истории болгарской литературы, о своеобразии его мастерства был поднят в 25-ю годовщину со дня смерти классика, в 1946 г.

По глубине и остроте поставленных проблем в первую очередь следует выделить доклад академика Т. Павлова «Иван Вазов — народный поэт-классик», прочитанный им на торжественном заседании в Софийском Народном театре 22 сентября 1946 г.³ Касаясь вопроса мировоззрения Вазова, болгарский ученый напомнил об укоренившихся и все еще неизжитых вульгарно-социологических определениях. «Критика слева и справа, — говорил он, — любит подчеркивать, что Вазов по своему происхождению и по своей идеологии принадлежит к классу торговцев, зажиточного ремесленничества («заможни занаятчийско-търговска класа») как до, так и после освобождения и, следовательно, от начала и до конца своей жизни страдал недостатками этой идеологии привилегированного ремесленничества («околно еснафство»). Вазов, действительно, сын зажиточного ремесленника-торговца... Но едва ли следует это ставить ему в упрек, как это делалось в пылу полемики в прошлом»⁴. Раскрывая противоречивую сущность этой социальной прослойки на разных этапах развития болгарского народа, Т. Павлов приходит к выводу, что болгарский классик «от начала и до конца жизни был выразителем и идеологом

¹ Ж. Натан. «Идеен и социологичен разбор на «Записките» на З. Стоянов и на «Под игото» И. Вазов», София, 1946, стр. 81.

² Там же, стр. 82, 83.

³ Т. Павлов. И. Вазов — народен поет-классик, София, 1946, доклад вошел в сборник «Български поети и писатели», София, 1948.

⁴ Т. Павлов. «Български поети и писатели», София, 1948, стр. 68—69.

широких патриотических, гуманно настроенных и демократических народных масс»¹.

Это уже значительный шаг вперед в выяснении сложного и крайне запутанного вопроса и, главное, это знаменует полный отказ идти по пути вульгарной социологии. Благодаря правильной постановке вопроса, Т. Павлову удалось показать не только связь Вазова с народными массами, с революционной эпохой, но и связь демократических взглядов писателя с предшествующей революционной литературой в лице Х. Ботева и Л. Каравелова. Т. Павлов здесь уточняет и развивает положения Г. Бакалова. В этом же докладе были обоснованы и те общие положения, которые он сформулировал в 1945 г. в статье «Творчество Ив. Вазова».

По случаю 25-й годовщины со дня смерти болгарского классика в газетах («Работническо дело», «Отечествен фронт», «Литературен фронт», «Изгрев») и журналах («Съвременник», «Изкуство», «Балкански преглед» и др.) появилось большое количество статей о жизни и творчестве Ивана Вазова. В них подчеркивались демократические и революционные мотивы в произведениях классика («Отверженные», «Эпопея забытых», «Под игом»), его реалистическое мастерство в поэзии и прозе, его симпатии и любовь к великому русскому народу.

Газета «Литературен фронт» от 21.IX (№ 87) целиком была посвящена Вазову. На ее страницах выступили современные болгарские писатели Д. Полянов, Д. Осинин, А. Каменова, А. Караличев, К. Зидаров, критики П. Зарев, П. Данчев и др., которые показали неувядаемую силу мастерства писателя, его большую популярность среди широких слоев читательских масс и его неоценимый вклад в развитие болгарской литературы.

Министерство информации и искусства издало специальный выпуск, посвященный памяти писателя, — «Иван Вазов»², в котором наряду со стихами, письмами, очерками болгарского классика было помещено более двадцати критических статей. Среди них — статьи Т. Павлова, Л. Стоянова, Д. Габе, Д. Полянова, К. Петканова и других писателей. Т. Павлов и здесь предостерегает современных критиков от двух пагубных ошибок, в которые иногда еще и сейчас впадает критика: 1) определение Вазова, как патриота и болгарина вообще, в отрыве от социальной основы, что было свойственно либерально-буржуазному литературоведению и 2) определение Вазова, как писателя с идеологией зажиточного ремесленника на основании его социального происхождения, как делал это Г. Бакалов.

В статье «Вдохновенное слово» К. Петканов выразил чувство восхищения многих современных болгарских писателей произведениями классика: «Когда мы читаем, — пишет он, — мы не спрашиваем — откуда идет это словесное разнообразие, а только чувствуем красоту болгарской речи... Вазов определил наш человеческий и гражданский долг, пробудил и зажег нашу любовь к народу и родной земле».

Комитет по празднованию годовщины смерти Вазова организовал в Софийском университете цикл лекций о писателе для широкой аудитории (сентябрь—октябрь 1946 г.). К чтению лекций были привлечены крупнейшие болгарские литературоведы. Тематика их докладов была такова:

¹ Т. Павлов. «Български поети и писатели», София, 1948, стр. 72.

² И. Вазов. Двадесет и пет години от смъртта му. Вспомянителен лист, София, Министерството на информацията и изкуството, 1946

«Место и значение Вазова в болгарской литературе» (Т. Павлов), «Вазов и славянство» (Л. Стоянов), «Реализм Вазова» (П. Зарев), «Вазов — мастер болгарского языка» (Цв. Минков), «Вазов и болгарский стих» (П. Динеков)¹. Болгарские исследователи стремились охватить разные проблемы идейного содержания и творческого метода выдающегося поэта и писателя.

В том же 1946 г. отдельной книгой вышла популярная биография Вазова, написанная Минко Геновым². Хотя жизни и творчеству Вазова, как справедливо отмечает М. Генов, посвящено огромное количество статей и исследований, но до сих пор для широких читательских масс не было написано ни одной популярной книги о писателе. Необходимость самостоятельного издания диктовалась не только отсутствием такой работы, но и, прежде всего, широкой популярностью произведений Вазова в среде болгарской молодежи, которая хочет знать все больше и больше о своем классике. «В Болгарии, — пишет М. Генов, — нет такого дома, где бы не читались повести и романы Вазова, где бы не пелись его песни и не декламировались его стихотворения. Болгарский народ видит в них отраженные, как в зеркале, свои радости и скорби, видит красоты родной земли, познает свое прошлое и учится любить свое отечество, чтобы работать ради его культурного возрождения. Мы не можем представить себе болгарский дом, болгарскую школу и библиотеку без произведений Вазова»³.

Чествование памяти Вазова в 1946 г. было ознаменовано не только появлением большого количества общих статей о жизни и творчестве Вазова, не только выяснением социальных взглядов писателя, но и научной постановкой такой проблемы, как мастерство Вазова-реалиста. В старом буржуазном литературоведении почти ничего не было сделано в этом отношении. Иногда критика пыталась поставить вопрос о своеобразии таланта писателя, но таких работ было очень мало, и при этом литературоведы рассматривали только технические приемы творчества, в полном отрыве от содержания произведений, от социальных и эстетических взглядов автора, что приводило к анализу формальных особенностей (Д. Кьорчев⁴, Г. Керемидчиев⁵, П. Динеков⁶, М. Николов⁷ и др.).

Показательна в этом плане, полная интересных наблюдений и написанная по неопубликованным запискам, статья Д. Кьорчева. Критик взял три произведения разных болгарских писателей на тему об Апрельском восстании 1876 г.: «Под игом» Вазова, «Записки о восстаниях» З. Стоянова и «Кровавую песню» Пенчо Славейкова. Критик хорошо чувствует большое различие между Вазовым, Стояновым, с одной стороны, и Пенчо Славейковым, с другой. Если первые создают живые реальные картины, пишут языком непринужденным, стилем простым, повествовательным, то последний

¹ «Работническо дело», София, 25.IX 1946.

² М. Генов. «Ив. Вазов — детство, юношество, младина», София, 1946.

³ Там же, стр. 11—12.

⁴ «Българска мисъл», София, 1931, № 3, Кьорчев Д., «Литературно-критичен очерк. Ив. Вазов, З. Стоянов, Пенчо Славейков».

⁵ «Училищен преглед», София, 1939, № 2. Керемидчиев Г. «Вазовата разказна похватност».

⁶ «Литературен глас», София, 1931, № 122. Динеков П. «За творческите похвати на Вазов».

⁷ «Златорог», София, 1930, № 8. Николов М. «Най-хубавият роман на из «Нова земя» от И. Вазов».

создает картины и ситуации надуманные, язык у него изысканный, а стиль — порой вычурный и неестественный. Кьорчев тонко подметил различие и первых двух писателей — в то время, как Вазов повествует о событиях «со стороны», будучи посторонним зрителем событий, З. Стоянов «говорит и делает изнутри, со дна, от сердца самого бытия». И все же тонкие наблюдения повисли в воздухе, остались необоснованными и полными таинственных загадок только потому, что критик не увязал эти характерные штрихи с системой эстетических и социально-политических взглядов данных писателей, не показал в целом их различные методологические основы. Отсутствие единого анализа художественной формы и идейного содержания, даже при наличии интересных наблюдений, свело всю работу к ряду формальных моментов.

В отрыве от содержания и идейной направленности творчества рассматривался и язык художественных произведений Вазова, о чем свидетельствуют небольшие статьи Гъбюва П.¹, Илчева² и Осинина Д.³

Ничего нового в этом отношении не дали в своих больших статьях или отдельных книгах ни И. Шишманов, ни М. Арnaudов, ни Цв. Минков. Можно безошибочно утверждать, что эта проблема — проблема мастерства, реализма, как метода в творчестве Ивана Вазова — впервые серьезно и глубоко была поставлена только в 1946 г.

Первую попытку освещения реалистического метода Вазова взял на себя Пантелей Зарев — один из крупных современных болгарских критиков⁴. Удача Зарева состоит в том, что он связывает метод писателя с его взглядами на литературу, с его отношением к общественно-политическим событиям в стране. «Творчество Вазова, — пишет критик, — никогда не было самоцелью, функцией только его «поэтической природы. Оно крепло в глубокой связи поэта с его временем, в связи с развитием национальной жизни в разные исторические периоды»⁵. Критик показывает правдивость и жизненность тем, образов в разных произведениях Вазова. Связь поэта с жизнью своего времени, его демократические взгляды способствовали созданию правдивых стихов, рассказов, повестей о борьбе народа за освобождение от турецкого ига, о страданиях и бедствиях народа в эпоху сандановского режима. Следовательно, одна из главных особенностей реализма Вазова — это реалистическая тематика и простота изобразительных средств, которые вместе создают народный характер творчества. Вторая существенная черта реализма Вазова, по мнению критика, — его романтика — революционная, действенная, особенно там, где поэт и прозаик изображает жизнь народа в период освободительной борьбы.

В целом с критиком можно согласиться, хотя здесь еще далеко не все сказано и возникают все новые и новые вопросы. Как нам кажется, П. Зарев несколько упрощает вопрос о реализме писателя и совсем ничего не говорит о его эволюции. Критик отдельно рассматривает поэзию (причем берет только лирику) от первого и до последнего сборника и так же

¹ «Периодическо списание», София, 1899, кн. 60. Гъбюв П. «Езикова браница» из «Нова земя» от И. Вазов.

² «Литературен глас», София, 1931, № 122, Илчев. «За език на И. Вазов».

³ «Мир», София, 21. IX 1937, № 11149, Осинин Д. «Вазовият език».

⁴ «Съвременник», София, 1946, № 19—20. Зарев П. «Реализмът на И. Вазов». Эта же статья вошла в книгу Зарев П. «Проблеми на развитието на българската литература», София, 1949, стр. 170—204.

⁵ П. Зарев. «Проблеми на развитието на българската литература», София, 1949, стр. 176.

отдельно рассматривает прозу — рассказы, повести, романы. Как в поэзии, так и в прозе Зарев объединяет тематически близкие произведения и на этом основании делает обобщения, выводы.

Известно, что взгляды Вазова на протяжении всего творчества писателя были неодинаковы (это отмечает и Зарев, когда говорит о последних произведениях Вазова). Разительные изменения ощущаются к концу жизни писателя, а начались они значительно раньше. Как говорит Т. Павлов, «в идеологии и литературном развитии поэта очерчивается не восходящая, а нисходящая линия»¹. Эта же мысль, но в другой формулировке была высказана ученым и в 1946 г.² Следовательно, целесообразнее было бы установить вершину реалистического мастерства, а затем проследить и его ослабление на разных этапах и на каждом из них рассматривать вместе разные жанры, чтобы установить «нисходящую линию» во всем методе Вазова. В противном случае любой исследователь невольно попадает в антиисторизм или общие бездоказательные рассуждения. Зарев, к сожалению, отказался от этого принципа, положив в основу анализ по жанрам, что значительно обеднило его работу. Вторым недостатком статьи является отсутствие анализа художественной формы, образных средств, а отсюда и полное выпадение главного вопроса в методе — единства формы и содержания. Таким образом, статья П. Зарева только открывает начало для изучения большого и крайне важного вопроса о методе писателя, но не исчерпывает его.

Новым важным этапом в изучении и популяризации творчества Вазова послужил юбилей писателя, праздновавшийся в Болгарии и в других странах в 1950 г. Болгарская критика и литературоведение к этому времени уже были в состоянии оценить с марксистско-ленинских позиций заслуги классика, дать правильную характеристику отдельным произведениям и всему литературному наследию.

Празднование столетнего юбилея Ивана Вазова в июле 1950 г. не только всколыхнуло всю литературную общественность Болгарии, но и вылилось в широкое общенародное торжество демократической болгарской литературы.

В подготовке и проведении юбилея приняли участие самые широкие круги народа и самые различные общественные организации и государственные учреждения, начиная от правительства и ЦК Болгарской компартии и кончая сельскими школами, библиотеками и самодеятельными коллективами. По всей стране, в городах и селах читались доклады о народном поэте и писателе, устраивались вечера или утренники. Торжественные заседания проходили в Софии, Пловдиве, Вазовграде и других городах. Болгарская Академия наук провела трехдневную научную сессию, посвященную творчеству Вазова, Комитет по делам науки, искусства и культуры организовал конкурс на лучший портрет и бюст писателя, на лучшее оформление его произведений. Правительство приняло решение о превращении музея Вазова в Софии в научно-исследовательский институт Академии наук, о создании монументального художественного фильма по роману «Под игом», об увековечении памятных мест Вазова.

Особенно широко юбилей Вазова отмечался в болгарской печати — в газетах и журналах. Во всей стране не найдется ни одной газеты, ни

¹ Т. Павлов. «Основни задачи на научното вазоведение». Вступительное слово на открытии научной сессии БАН «Отечествен фронт», София, 5. VII 1950, № 1809.

² Т. Павлов. «Български поети и писатели», София, 1948, стр. 71.

одного журнала, который бы не отмечал славного юбилея или не поместил отрывки из произведений классика. С апреля по июль 1950 г. в болгарских газетах из номера в номер печатались статьи, посвященные произведениям Вазова, помещались его лучшие стихи, отрывки из романа «Под игом» или рассказы и очерки. В течение нескольких недель центральные газеты «Работническо дело», «Отечествен фронт», «Изгрев», «Литературен фронт», «Труд» и др. были заполнены юбилейными материалами. С большими и обстоятельными статьями о Вазове выступили писатели и критики в журналах «Ново време», «Септември», «Славяни», «Изкуство», «Българо-съветска дружба» и др. Только в центральных болгарских газетах и журналах в юбилейные дни было опубликовано более ста пятидесяти статей о Вазове, затрагивавших самые различные стороны его жизни и творчества.

Характер проведения юбилея и основная направленность критических статей в этот период определилась теми тезисами, которые опубликовал Комитет по проведению празднования столетней годовщины со дня рождения И. Вазова под председательством секретаря Болгарской коммунистической партии тов. В. Червенкова. «Иван Вазов, — говорилось в тезисах, — любимейший болгарский писатель-реалист, пользующийся всенародным признанием. Представитель прогрессивных романтиков, он был неустанным глашатаем дружбы нашего народа с русским народом-освободителем, обличителем упадочной западной капиталистической цивилизации, большим знатоком народной жизни, восторженным певцом труда, культуры и прогресса, мастером болгарского языка. Иван Вазов — наша национальная гордость. Его произведения и, в особенности, такие, как «Под игом», «Отверженные», «Эпопея забытых» и др. — оказали мощное влияние на все последующие поколения болгар»¹.

Этот юбилей был не только всенародным чествованием выдающегося поэта и писателя, но он послужил новым и важным этапом в переоценке и изучении литературного наследия Вазова. Прежде всего, по-новому был поставлен вопрос о связях Вазова с национально-освободительным движением и его вождями Х. Ботевым, В. Левским и Л. Каравеловым², а в связи с этим и об особенностях вазовского патриотизма, основанного на демократических взглядах. Впервые широко был поставлен вопрос о борьбе Вазова против империалистической буржуазии внутри Болгарии и в Западной Европе, против ее разлагающейся культуры и литературы (статьи Минкова Ц., Димова Г., Василева С., Тодорова А., Динекова П. и др.).

На основании многочисленных документов — личных высказываний писателя и его современников — в ряде статей был поставлен вопрос об отношении поэта к великому русскому народу, о связи Вазова с русской литературой и о ее благотворном влиянии на творчество болгарского поэта и прозаика. Критик Р. Чолаков останавливается на влиянии Пушкина,

¹ «Работническо дело», София, 9. V 1950, № 120. «Литературен фронт», София, 11. V 1950, № 36. «Делото и значение на народния писател И. Вазов» (тезисы для докладов).

² «Литературен фронт», София, 4. V 1950, № 35, Генов М. «И. Вазов за Х. Ботев», «Труд», София, 25. V 1950, № 124, Ангелов Н. «Участието на И. Вазов в БЦРК», «Литературен фронт». 8. VI 1950, № 40. Данчев П. «Национал-революционните борби и децата в творчеството на И. Вазов», «Народна просвета», София, 1950, № 5. Пешев А. «Общественно-политически мотиви в лириката на И. Вазов» и др.

проявившемся в поэмах Вазова. Он сравнивает сцены в поэме «Грамада» (описание богатства Цеко), со сценами пушкинской «Полтавы» (описание владений Кочубея)¹. Такой прием рассмотрения влияния формалистичен, но заслуживает внимания обращение критики к проблеме русско-болгарских литературных связей в творчестве Вазова.

В статьях последнего юбилея критика пошла по линии собирания высказываний Вазова о русском народе и русской литературе, установления тех русских авторов и произведений, которыми увлекался болгарский писатель. Сюда следует отнести статьи Л. Стоянова², П. Зарева³, Г. Константинова⁴, Цв. Минкова⁵ и др. К сожалению, болгарские литературоведы ограничились лишь установлением связей Вазова с русской литературой, но не пошли дальше по линии выяснения роли этих связей в становлении критического реализма писателя. Этот вопрос еще ожидает своего разрешения.

В юбилейные дни, как никогда раньше, критика поставила вопрос о вкладе Вазова в развитие болгарского литературного языка, в эстетику реализма, направленную против декадентов и символистов (статьи Т. Павлова, П. Динекова, Л. Андрейчина, Ст. Романского, А. Тодорова и др.). Современные болгарские поэты и писатели нашли многие высказывания Вазова о литературе острыми и действенными даже в настоящее время, и поэтому многие из них были вновь опубликованы в журнале «Септември»⁶. Здесь собраны замечания классика о литературе и искусстве, изложенные им в разных публицистических статьях, начиная с 1883 по 1919 год. Число их можно было бы значительно увеличить за счет писем и художественных произведений писателя, где также имеются высказывания по этим вопросам.

Известные болгарские писатели Г. Караславов, Д. Полянов, Х. Радевский, Л. Стоянов, К. Кюлявков, Д. Габе, К. Белев и др. выступили в юбилейные дни с признанием неоценимых заслуг и роли Вазова как в развитии национальной реалистической болгарской литературы, так и значения Вазова для их творчества.

Обобщающим научным итогом изучения наследия Вазова явилась научная сессия Болгарской Академии наук, проходившая в Софии с 4 по 8 июля 1950 года. Президент Академии наук Т. Павлов, открывший сессию, во вступительном слове остановился на основных задачах, которые стоят перед современным литературоведением: 1) правильно разрешить вопрос о характере, закономерностях, внутриклассовых противоречиях двух эпох, которые Вазов отразил в своем творчестве — до освобождения и

¹ «Земеделско знаме», София, 22. IX 1949, № 940. Чолаков Р. «Влиянието на Пушкин първу Вазовата «Грамада»».

² «Работническо дело», София, 7. VII 1950, № 188, Л. Стоянов «Вазов и Русия» (из доклада на сессии БАН), «Учителска борба», София, 8. VII 1950, № 27, Л. Стоянов «Големата любов на И. Вазов към великия руски народ».

³ «Работническо дело», София, 17. V 1950, № 137, П. Зарев «Вазов и руският народ» (эта же статья была опубликована в газете «Свободная Болгария», София, 22. VII 1950, № 8 и в «Литературной газете», Москва, 3. VII 1950 под названием «Певец нерушимой дружбы»).

⁴ «Отечествен фронт», София, 21. V 1950, № 1769, Г. Константинов «Вазов и Русия», «Литературен фронт», София, 25. V, № 38, Г. Константинов «Вазов и руската литература». Впоследствии эти же статьи вошли в книгу: Г. Константинов. «И. Вазов, велик реалист и патриот», София, 1950.

⁵ «Изкуство», София, 1950, № 3, Цв. Минков «Вазов и руската класическа литература».

⁶ «Септември», София, 1950, № 10, «Вазов за литература и изкуство», стр. 78—80.

после освобождения; 2) правильно определить основные этапы в жизни и творчестве Вазова; 3) установить связь между мировоззрением и художественным методом Вазова¹.

Первая проблема, возникшая в результате изучения литературного наследия Вазова, относится скорее к историкам или, в лучшем случае, может быть решена совместными усилиями историков и литературоведов, а две остальные относятся непосредственно к литературоведам. К сожалению, проблемы, поставленные Т. Павловым, лишь частично затрагивались в докладах сессии и поэтому остались не решенными.

Первый доклад на сессии сделал П. Динеков — «Вклад Вазова в развитие болгарской литературы». Доклад был посвящен выяснению эстетических взглядов писателя, его борьбе против декадентов и символистов, его выступлениям против упадочной западноевропейской литературы в начале XX века и связи произведений писателя с общественно-политическими вопросами того времени. При правильной постановке вопроса докладчик все же не дал общей оценки эстетических взглядов Вазова, не раскрыл их связи с мировоззрением писателя, с его художественной практикой, не показал тех условий, благодаря которым Вазов пришел к таким взглядам, и, наконец, ничего не сказал об их эволюции. Если в мировоззрении, в художественной практике эволюция Вазова после освобождения выражалась, по замечанию Т. Павлова, в «нисходящей линии», то какое же отражение это нашло в эстетических взглядах? Ответа на этот вопрос в работе П. Динекова не находим.

П. Зарев в докладе «Реализм и романтизм И. Вазова», характеризую художественный метод писателя, останавливается почти на тех же вопросах и применяет те же приемы, что и в своем докладе 1946 года. Отсюда возникло и повторение его прошлых ошибок. Весьма неубедительно критик говорит и о романтизме, возникающем, якобы, как «плод его (писателя. — В. З.) близости к народной жизни, отражения народного героизма, обращения к будущей борьбе»². Дело в том, что близость писателя к народной жизни, как и отражение героических событий, не являются непременно условиями романтического метода. История развития болгарской литературы, а также история развития других литератур показывают, что связь писателя с народной жизнью всегда была одной из первых и главных причин создания реалистических произведений. У Вазова в ряде произведений мы находим элементы романтики, которые отличают его, скажем, от Л. Каравелова или А. Константинова. Романтические приемы в изображении явлений природы, в характеристике отдельных героев (преимущественно положительных) вносят некоторую специфику в его реалистические произведения, но при этом всегда следует учитывать, что это не механическая смесь разных методов и что в основе творчества писателя лежит принцип правдивого изображения действительности, характеров героев, событий, т. е. в основе всегда находится реалистический метод.

Доклад Л. Стоянова «И. Вазов и Россия»³ был посвящен выяснению отношения болгарского писателя к русскому народу и к русской литературе. На материале лирики, прозы и публицистических статей Стоянов

¹ «Работническо дело», София, 6. VII 1950, № 187. Т. Павлов. «Основные задачи на научното вазововедение».

² «Работническо дело», София, 7. VII 1950, № 188. П. Зарев. «Реализмът и романтизмът на И. Вазов».

³ «Работническо дело», София, 8. VII 1950, № 189. Л. Стоянов. «И. Вазов и Русия».

раскрыл глубокую любовь Вазова к русскому народу и к русской культуре, в особенности к великим классикам — Пушкину, Некрасову, Толстому Л. Н., Белинскому. Классики русской литературы способствовали развитию демократических тенденций в болгарской литературе и становлению в ней критического реализма, о чем убедительно свидетельствует творческая практика Вазова и его современников. Л. Андрейчин в своем докладе «И. Вазов и болгарский язык» подчеркнул выдающуюся роль поэта и писателя в развитии литературного языка.

Хотя на этой сессии болгарские ученые по-новому подошли к оценке литературного наследия Вазова, хотя в докладах и были подняты новые проблемы, они еще не нашли своего научного разрешения. «Мы не можем сказать, — пишет о работе сессии член-корреспондент Болгарской Академии наук П. Динев, — что на ней были окончательно разрешены вопросы, связанные с творчеством Вазова, — эти вопросы скорее были поставлены перед нашей наукой. Долг наших литературных работников — продолжить начатое дело, чтобы всесторонне осветить жизнь, общественную деятельность и творчество Вазова, наследие которого народ так высоко ценит»¹.

На новом этапе свободного развития научной мысли болгарские критики и литературоведы, овладевая марксистско-ленинским мировоззрением и опираясь на опыт развития советского литературоведения, достигли больших результатов, которые привели их к правильной постановке ряда проблем, связанных с научным изучением жизни и творчества Ивана Вазова. В народно-демократической Болгарии повысилось количество изданий произведений классика, а критика провела огромную работу по их популяризации, раскрывая сущность вазовского патриотизма и народности. Велика заслуга болгарских литературоведов в разыскивании и публикации новых документов писателя и его современников, в создании общих работ о Вазове.

Современное болгарское литературоведение развивается в борьбе с буржуазной методологией и с вульгарным социологизмом. Наряду с изучением социальных проблем в творчестве Вазова литературоведы выдвигают на первый план такие проблемы, как эстетические взгляды писателя, его связь с революционно-демократической болгарской и с классической русской литературой. Заслуга современных болгарских литературоведов состоит также и в том, что при разработке старых проблем или постановке новых они неизменно стремятся осмыслить все творчество Вазова как в плане социально-политических взглядов, так и в плане выяснения его реалистического метода.

В заключение следует остановиться на нескольких книгах, посвященных Вазову и вышедших в Болгарии в последние годы (1950 и 1951). Как по научному значению, так и по объему исследования на первое место следует поставить коллективный труд Института болгарской литературы — сборник «Иван Вазов»², куда вошли материалы научной сессии БАН и ряд новых статей.

В расширенном виде здесь представлена работа акад. Т. Павлова «Иван Вазов. По случаю 100-летия со дня рождения»³, в которой болгар-

¹ «Септември», 1950, № 1 (июль). П. Динев. «Вазовата научна сессия», стр. 133.

² Иван Вазов. Сборник по случай 100 години от рождението му. Под ред. на Т. Павлов, Н. Лилив и С. Божков. София, 1950.

³ Там же, стр. 14—72; отдельное издание: Т. Павлов. «Иван Вазов», София, 1950.

ский ученый раскрывает роль и значение произведений классика для современных болгарских читателей, для новой болгарской культуры и литературы. В итоге обзора лучших произведений Вазова Т. Павлов приходит к выводу, что его творчество, взятое в основной линии развития и достижений, «безусловно представляет колоссальный положительный фактор в развитии нашей новой болгарской литературы»¹. К сожалению, исследователь в этой интересной, публицистически заостренной работе не пошел по линии углубления тех проблем, которые им же выдвигались ранее в других статьях.

Как показывает настоящий сборник, болгарские ученые в своих последних работах стремятся глубже осмыслить среду, в которой вращался писатель (И. Пенков о Вазовграде, С. Радев об участии Вазова в Постоянном комитете и областном собрании в Пловдиве, М. Арnaudов о первых печатных стихотворениях Вазова), полнее показать идейную сущность его художественных произведений (В. Вылчев о «Грамаде», Г. Димов «Вазов — обличитель империализма») и вскрыть языковые, стилистические приемы выдающегося реалиста (статьи С. Младенова, И. Лекова, С. Василева).

Интересна и содержательна работа В. Вылчева, построенная на большом фактическом материале. Автор подверг серьезной критике всевозможные домыслы буржуазных литературоведов, убедительно показал связь поэмы «Грамада» с народным творчеством, с поэзией Ботева и в результате пришел к правильным и ценным выводам. В статье М. Арnaudов также содержится большой материал, взятый из периодической печати 70-х годов, из писем писателя, но, к сожалению, литературовед не смог выделить главное в творчестве молодого поэта, показать тенденцию его развития. А отсутствие обобщений, боязнь ставить проблемные вопросы и простая регистрация многочисленных фактов в хронологической последовательности значительно обеднили работу. Читателю в конечном итоге преподнесен сырой материал, который еще нуждается в серьезной доработке.

Языковые особенности, стилистические средства Вазова, как правило, рассматриваются филологами в полном отрыве от идейного содержания произведений, в отрыве от взглядов писателя по этим вопросам. Здесь в наибольшей степени проявилось печальное наследие прошлого. И все же, несмотря на некоторые недостатки в отдельных статьях, сборник в целом имеет большое научное значение для дальнейшего исследования жизни и творчества классика болгарской литературы.

Кроме этого сборника, после юбилея Вазова в Болгарии вышло несколько книг, посвященных отдельным вопросам из жизни и творчества писателя². Каждая из них состоит из небольших статей одного автора или коллектива авторов. В основном они рассчитаны на широкие круги болгарских читателей и служат средством популяризации его творчества.

Книга С. Каролева, написанная в популярной форме, вместе с тем представляет большой научный интерес. Литературовед впервые привлек богатый и интересный материал для характеристики эстетических взглядов Вазова. Эта часть в большей степени удалась автору и является самой

¹ «Иван Вазов». Сборник по случай 100 години от рождението му. Под ред. на Т. Павлов, Н. Лианев и С. Божков. София, 1950, стр. 50.

² С. Каролев. Иван Вазов. Художествен метод и литературни позиции. София, 1951, П. Зарев. Иван Вазов — народен писател, София, 1950, Г. Константинов. Иван Вазов, София, 1950 сборник «И. Вазов». Разбори. Участвуват А. Пешев, Михайлова и др., София, 1950.

полной работой по этому вопросу. Что касается характеристики метода Вазова, то здесь работа обеднена некоторой фрагментарностью. У критика есть интересные наблюдения над стилем, языком писателя, в общих чертах правильно определяется характер творчества Вазова, но все же вопросам формы художественных произведений поэта, прозаика и драматурга уделено слишком мало внимания. Анализ ограничился лишь идейной стороной творчества Вазова и дан в отрыве от творчества его предшественников и современников. В результате у читателя не складывается четкого и определенного представления собственно о художественном методе Ивана Вазова.

* * *

Большой интерес к творчеству Вазова проявляют широкие круги советской общественности и советские литературоведы.

Начало глубокого изучения литературного наследия Вазова в Советском Союзе положено академиком Н. С. Державиным, опубликовавшим в 1937 году большую статью о болгарском писателе¹, а в 1948 г. — первую книгу монографического характера².

В 25-ю годовщину смерти Вазова Президиум Союза советских писателей послал приветственную телеграмму болгарским писателям, в которой говорилось: «Имя Вазова, пламенного трибуна болгаро-русского братства, хорошо известно в нашей стране. С его пребыванием в России связано появление пользующегося всемирной известностью и любимого славянскими читателями романа Вазова «Под игом». Мы помним горячие симпатии Вазова к русскому народу и его любовь к русской литературе, случившимися произведениями которой он познакомил болгарских читателей»³.

В 1950 году в Советском Союзе широко отмечался юбилей Вазова. В Москве состоялось торжественное заседание, посвященное юбилею болгарского писателя. Центральные газеты («Правда», «Известия», «Литературная газета», «Труд» и др.), журналы («Вестник АН СССР», «Советская книга», «Октябрь», «Знамя», «Славяне» и др.) поместили статьи о жизни и творчестве выдающегося поэта и прозаика. К юбилею Вазова Государственное издательство художественной литературы выпустило критико-биографический очерк А. Собковича «Иван Вазов»⁴, а в Институте славяноведения АН СССР были подготовлены и изданы две книги: К. Н. Державин «Иван Вазов», Москва 1951 г. и «Краткие сообщения» № 3 «Классик болгарской литературы — Иван Вазов», Москва 1951 г.

Во всех этих статьях и книгах неизменно подчеркивалось, что Вазов — великий сын болгарского народа, который внес неоценимый вклад в развитие национальной болгарской литературы; что Вазов — верный друг русского народа, в творчестве которого увековечены глубокие симпатии, любовь и дружба двух славянских народов — болгарского и русского; что Вазов — это писатель, который в течение всей своей жизни высмеивал и бичевал буржуазную «демократию» в Болгарии и западноевропейскую реакцию. Больших и специальных работ, посвященных

¹ И. Вазов. «Под игото», Киев, 1937, Предговор от Н. С. Державин, стр. 3—35.

² Н. С. Державин. «И. Вазов. Жизнь и творчество», М.—Л., 1948.

³ «Литературная газета», Москва, 28. IX 1946, № 40. Это письмо сейчас широко известно в Болгарии и часто цитировалось критиками и литературоведами в юбилейных статьях 1950 г.

⁴ А. Собкович. И. Вазов. Критико-биографический очерк. Москва, 1950.

изучению отдельных проблем творчества классика, в советском литературоведении пока не появилось, и, таким образом, монография академика Н. С. Державина «И. Вазов. Жизнь и творчество» до настоящего времени как по своему объему, так и по затронутым в ней проблемам представляет самую крупную работу.

Труд академика Державина является первой попыткой в литературоведении осветить весь творческий облик Вазова — выдающегося поэта, прозаика и драматурга¹. Многостороннее творчество болгарского классика впервые рассматривается на большом фактическом материале в конкретных исторических условиях, с характеристиками литературных обществ, журналов и отдельных деятелей. И поэтому ни один исследователь Вазова в Советском Союзе или за его пределами не может, без ущерба для себя, пройти мимо этой работы, не используя ее ценных выводов или метких наблюдений автора².

Исследователь поставил перед собой задачу — проследить шаг за шагом жизненный и творческий путь Вазова, начиная с детских лет в чорбаджийской семье в Сопоте и завершая последними днями писателя в Софии. Не прикрашивая и не идеализируя действительности, Н. С. Державин справедливо говорит, что в семье поэта «переплетались элементы торгового капитала — торгового чорбаджийства с монашествующим попованием»³. Однако первый сборник Вазова «Знамя и гусли» (1876) уже свидетельствовал о том, что автор его испытал большое влияние болгарских революционеров и, в частности, Х. Ботева.

Подробно останавливаясь на разных периодах творчества Вазова — Пловдивском, Одесском, Софийском, характеризуя его деятельность в литературном обществе, журналах «Наука» и «Денница» и давая подробный комментарий литературных произведений Вазова, академик Н. С. Державин приходит к выводу, что «Вазов не выработал для себя ясной и законченной политической программы, отчетливо выраженного партийно-политического мировоззрения. Наряду с политически-прогрессивными началами его сознания, в нем продолжало жить и идейное наследие того консервативного и патриархального уклада, к которому поэт принадлежал своим рождением и ранним воспитанием»⁴.

Таким образом, советский исследователь показывает, что взгляды Вазова были противоречивыми и на разных этапах они проявлялись по-разному, в зависимости от окружающей среды, борьбы политических партий и общественно-политического движения того времени.

Хотя работа акад. Н. С. Державина и является значительным шагом вперед в выяснении вопроса о мировоззрении писателя, но, как нам представляется, это еще не окончательное его разрешение, и прежде всего потому, что в данном случае дается лишь общий вывод без специального исследования отдельных периодов творчества Вазова. Не дается здесь окончательного решения еще и потому, что попрежнему остается непонятным — идеологом какого же класса, общественной группировки выступал

¹ Раздел «Драматургия Ивана Вазова» (гл. 10) выделен особо и написан проф. К. Н. Державиным.

² В настоящее время книга переведена на чешский и болгарский языки. В Софийский юбилейный комитет по празднованию столетия Вазова в своих тезисах (п. 6) берет общую оценку творчества классика по книге Н. С. Державина — стр. 336—337 (см. «Работническо дело», София 9. V 1950, № 129).

³ Н. С. Державин. «Иван Вазов. Жизнь и творчество», М.—Л., 1948, стр. 9.

⁴ Там же, стр. 331.

писатель на разных этапах? Вряд ли можно безоговорочно принять его за выразителя «передовых элементов буржуазно-демократической эмигрантской среды», этой «массы болгарского племса», так как эта среда, весьма разношерстная до 1878 года, все время дифференцировалась и после освобождения Болгарии ее уже фактически не существовало, между тем как творчество Вазова достигло расцвета именно в этот период.

В конце книги акад. Н. С. Державин справедливо отмечает, что для болгарской литературы творчество Вазова явилось необходимым и положительным этапом развития, что, несмотря на его отдельные идейные срывы и ошибки, здоровые, прогрессивные, подлинно демократические традиции творчества классика «укрепили в болгарской литературе ее основное, демократическое начало»¹. Недостаток книги состоит в том, что автор не дает анализа художественной стороны произведений болгарского классика, не дает и четкой периодизации его творчества. Все же мы считали необходимым подробнее остановиться на этой работе, так как она, в сущности, лаконично, в сжатой форме, подводит итоги тому, что сделано современным литературоведением по изучению идейно-художественного наследия Ивана Вазова.

Так, победой нового марксистско-ленинского литературоведения, признанием великих заслуг Вазова, как народного поэта и прозаика, как писателя-демократа, закончилась многолетняя борьба, которая велась вокруг его богатого наследия. Теперь мы можем подвести некоторые итоги.

Рассмотрение противоположных оценок творчества Вазова дало возможность конкретно проследить борьбу двух культур в рамках одной нации, развитие прогрессивной критики и литературоведения. В течение длительного времени — с конца XIX века и до 1944 года — в Болгарии велась ожесточенная борьба «слева и справа» за истолкование и использование произведений Вазова. Эта борьба явилась отражением борьбы двух идеологий — буржуазной, реакционной, с одной стороны, и демократической — с другой. В то время как буржуазная критика игнорировала произведения Вазова, посвященные национально-освободительной борьбе, или в своих литературоведческих работах выхолащивала их революционную сущность, демократическая критика давала этим произведениям высокую оценку, содействуя их распространению и популяризации.

Изучение обширной критической литературы о Вазове показывает, что официальные правящие круги буржуазной Болгарии постоянно стремились использовать наследие писателя в своих шовинистических и националистических интересах. Либерально-буржуазное литературоведение при изучении Вазова (И. Шишманов, М. Арнаудов, М. Николов) занималось лишь собиранием фактического материала о жизни и творчестве болгарского классика. Эти литературоведы не в состоянии были объяснить ни подлинного места писателя в истории болгарской литературы, ни его роли в становлении критического реализма и утверждении демократической национальной литературы. В 20-х—30-х годах XX века буржуазное литературоведение превратилось в руках реакционных критиков в средство фальсификации литературного наследия Вазова.

Заслуга марксистской болгарской критики (Д. Благов, Г. Бакалов) состоит в правильной постановке вопроса о роли мировоззрения писателя, о связи литературы с общественно-политическим движением в стране. Однако в отношении к Вазову допускались серьезные ошибки. Некоторые

¹ Н. С. Державин. Иван Вазов. Жизнь и творчество. М.—Л., 1948, стр. 337.

критики относили Вазова к лагерю буржуазных писателей, недооценивая демократическую сущность большинства произведений реалиста.

Используя опыт марксистско-ленинской теории и методологии, высказывания о Вазове А. М. Горького, болгарская марксистская критика (Г. Бакалов, Т. Павлов) постепенно освобождалась от своих ошибок, неоднократно выдвигая требование пристального и глубокого изучения творчества Вазова, выясняя его мелкобуржуазные колебания и противоречия.

Глубокое научное исследование наследия Вазова началось только в народно-демократической Болгарии. Многолетняя борьба на литературном фронте закончилась победой марксистско-ленинского литературоведения, признанием великих заслуг Вазова как народного поэта, писателя-демократа. Важную роль в этом отношении сыграла политика Болгарской коммунистической партии и народно-демократического правительства по вопросу использования художественного наследия прошлого в развитии передовой, демократической культуры болгарского народа. Современные болгарские литературоведы ставят проблему изучения социально-политических взглядов Вазова и стремятся раскрыть особенности его мастерства, реалистического метода (Т. Павлов, П. Зарев, С. Каролев), определить место Вазова в развитии болгарской литературы (П. Динеков), в развитии литературного языка (Л. Андрейчин, С. Романский). Критики и литературоведы пришли к единому мнению, что в первый период творчества (до начала XX в.) у Вазова ярче реалистическое мастерство, сильнее выражены демократические мотивы, а в последний период они слабеют.

Теперь перед литературоведами стоит задача объяснить силу и слабость важнейших произведений писателя, раскрыть развитие противоречий творчества Вазова в конкретных исторических условиях болгарской действительности, а также уяснить связь общественно-политических и литературных взглядов писателя с его реалистическим методом в определенные периоды его развития и на конкретных художественных произведениях. Надо надеяться, что общими усилиями историков и литературоведов, советских славистов и болгарских историков литературы эти важнейшие проблемы в идейно-художественном наследии выдающегося болгарского реалиста-демократа будут успешно разрешены.

Д. Б. Кацнельсон

К ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИИ АДАМА МИЦКЕВИЧА К НАРОДНОМУ ТВОРЧЕСТВУ (1820—1829)

Большая действенная сила произведений Адама Мицкевича, огромное значение его творческого наследия для нашей современности, растущая популярность великого польского поэта и публициста среди миролюбивых народов — все это ставит перед современными исследователями польской литературы большие задачи: всесторонне и глубоко изучить поэтическую и общественно-политическую деятельность Мицкевича, определить его место в развитии польской культуры, литературы, передовой общественной мысли и в том числе литературной критики. На этом пути уже есть определенные достижения. Ряд советских историков литературы (М. Рыльский, М. Живов, С. Советов и др.) посвятили Мицкевичу ценные статьи, освещающие его творчество с позиций марксистско-ленинского литературоведения. Передовые литературоведы народно-демократической Польши, осуществляя насущную задачу историко-литературной науки, в новых работах разоблачают и опровергают клевету, которую на протяжении ста лет нагромождали вокруг имени великого поэта реакционные шляхетские и буржуазные польские литературоведы, устанавливают истинный облик Мицкевича, — облик трибуна-демократа, искреннего друга русского народа, страстного сторонника дружбы между народами.

Однако имеющиеся достижения являются только первыми шагами по пути осуществления тех больших задач, которые стоят перед литературоведением в области изучения наследия Мицкевича. Многие важнейшие вопросы жизни и творчества великого польского писателя все еще недостаточно разработаны. К их числу относится и вопрос о связи творчества Мицкевича с фольклором. А между тем всестороннее изучение этого вопроса поможет установить, какое отражение нашла в творчестве Мицкевича жизнь польского народа, его борьба против социального и национального гнета, какие думы и чаяния широких крестьянских масс он выразил в своей поэзии и публицистике.

Реакционные шляхетские и буржуазные литературоведы отрицали народные истоки его творчества, пытались изобразить великого национального поэта подражателем западноевропейских романтиков. Отсюда возникло пресловутое деление его творчества на периоды «галломании», «гер-

маномании», «британомании». Антинаучным буржуазным работам противостояли исследования передовых литературоведов, отстаивавших мысль о национальной самобытности поэта и о близости его творчества отечественному фольклору. К ним следует отнести статьи революционного демократа Э. Дембовского и польской писательницы Марии Конопницкой. Писательница, которая нередко выступала и как литературный критик, вела борьбу против реакционных лжеученых, пытавшихся оторвать творчество Мицкевича от родной народной почвы. В своей статье «Несколько слов о первой и второй части «Дзядов» Мицкевича» Конопницкая дала гневную отповедь фальсификатору творчества Мицкевича Калленбаху¹. Полемизируя с ложным, реакционным толкованием второй части «Дзядов», содержащимся в книге Калленбаха о Мицкевиче, М. Конопницкая высказала мысль о народности этого выдающегося социально-обличительного произведения Мицкевича, о близости его к фольклору. Своей страстной полемической статьей Конопницкая поднялась на голову выше современного ей литературоведа-фольклориста Станислава Здзярского, автора специальной работы «Фольклорные элементы в польской поэзии XIX века», значительная часть которой посвящена Мицкевичу². Книга Здзярского и ряд статей Равиты-Гавронского, Бигеляйзена сыграли известную положительную роль в развитии польской историко-литературной науки: они, устанавливая факты творческого использования Мицкевичем народной поэзии, опровергали лже теории литературоведов-космополитов об ученичестве Мицкевича у западноевропейских романтиков. Не случайно, что реакционный литературовед Брухнальский в своей статье «Мицкевич — Немцевич», возводя все баллады Мицкевича к той или иной балладе немецкого или английского поэта, полемизирует с С. Здзярским³.

Однако исследование Здзярского, равно как и статьи ряда других либерально-буржуазных литературоведов, в которых рассматривались связи творчества Мицкевича с фольклором, порочны в методологическом отношении. Вопрос об использовании Мицкевичем социально-обличительных, бунтарских и патриотических произведений устного народного творчества обходился в этих работах молчанием. Здзярский, например, игнорирует идейно-художественное содержание как поэзии Мицкевича, так и произведений устного народного творчества. Использование Мицкевичем фольклора рассматривается Здзярским вне связи с общественно-литературными взглядами Мицкевича, с его борьбой за приближение польской литературы к народу. Здзярский отрывает фольклорные интересы Мицкевича от развития передовой польской общественной мысли. Он утверждает, что обращение к фольклору характерно только для раннего, виленско-ковенского периода творчества Мицкевича, и с сожалением говорит об исчезновении народно-поэтических элементов в произведениях последующих лет. В действительности же позднее интерес Мицкевича к фольклору не только не ослабевает, а, наоборот, усиливается и углубляется. В России окончательно сформировались передовые теоретические взгляды Мицкевича на устное творчество славянских народов. В своих литературно-критических статьях этого периода и в поэме «Конрад Вал-

¹ M. Konopnicka. O I-ej i II-ej części Mickiewiczowskich «Dziadów» słów kilka, Biblioteka Warszawska, 1898, t. III, str. 489—537; t. IV, str. 91—131.

² S. Zdziański. Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w., Warszawa, 1901.

³ W. Bruchnański. Mickiewicz — Niemcewicz. Pamiętnik literacki, 1904, rocznik III, zesz. I, str. 63, 71.

ленрод» он пропагандирует мысли о непреходящей ценности, огромной общественной значимости устного народного творчества, указывает на него как на важнейший источник польской национальной самобытной литературы. В России польский поэт обращается к творческому использованию произведений отечественного фольклора.

Вопрос об использовании фольклора в произведениях передовых писателей составляет одну из существенных сторон проблемы народности их творчества и должен изучаться в неразрывной связи с этой проблемой.

Адам Мицкевич принадлежит к числу народных писателей. В его творчестве нашли отражение насущные, поставленные всем ходом исторического развития, вопросы общественной жизни Польши периода 20-х—30-х годов XIX века. Основным вопросом социально-экономического развития Польши этого периода был, как известно, вопрос крестьянский.

Шляхтичи именовали себя «польской нацией», а на крестьян смотрели, как на людей низшей породы, «хамов». Особенно жесткому гнету подвергались украинские и белорусские крестьяне, для которых польские помещики были не только эксплуататорами-крепостниками, но и душителями национальной культуры и языка. Не прекращавшиеся на протяжении веков крестьянские волнения, часто переходившие в массовые вооруженные восстания, особенно частые и мощные в украинских и белорусских землях, расшатывали насквозь прогнивший организм шляхетской Речи Посполитой. В конце XVIII века антифеодальное крестьянское движение заставило польских феодалов-магнатов ценой предательства родины искать поддержки у соседних реакционных монархий. Основоположники научного социализма Карл Маркс и Фридрих Энгельс указывали: «Раздел Польши осуществился благодаря союзу крупной феодальной аристократии Польши с тремя державами, принимавшими участие в разделе. Он вовсе не был прогрессом, как утверждает экс-поэт Йордан, а был последним средством для высшей аристократии спасти себя от революции, он был поэтому насквозь реакционным»¹. Поработители Польши верно защищали интересы крупных польских землевладельцев. По первому требованию помещиков и управляющих государственными имениями в непокорные деревни посылались экзекуторы, которые жестоко избивали крестьян, а зачинщиков заковывали в кандалы и бросали в тюрьмы.

Поэтому борьба передовых шляхетских патриотических кругов за независимость Польши имела прогрессивное значение: она была направлена одновременно против реакционных сил в Европе, наносила удар по политике Священного союза и способствовала подъему национально-освободительного движения внутри страны.

Мицкевич в своем поэтическом творчестве виленско-ковенского (1817—1824) и «русского» (1824—1829) периодов с большой силой воплотил передовые идеи патриотических кругов польского общества 20-х годов XIX века. В своей юношеской поэме «Картофель» (1819) Мицкевич выразил протест против реакционности духовенства, поддерживавшего господство польской аристократии. Исторические поэмы «Гражина» (1821—22) и «Конрад Валленрод» (1826—27), проникнутые пламенной любовью к родине, призывали к борьбе за национальное освобождение.

Мицкевич был одним из самых передовых деятелей патриотически настроенной шляхетской молодежи, объединившейся в филематско-филаретском обществе. Он стремился привлечь в его ряды широкие круги

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VI, стр. 383.

молодежи¹, стремился установить связь между виленской патриотической молодежью и варшавскими тайными обществами². Передовые взгляды филоматов и филаретов нашли гениальное выражение в поэзии Мицкевича виленско-ковенского периода. Романтическая «Ода к молодости» дышит ненавистью к господствовавшей в Европе реакции, исполнена страстного стремления бороться против тирании, исполнена молодого энтузиазма и патриотизма, царивших в филоматско-филаретской среде. Патриотические настроения польского крестьянства и передовой молодежи нашли отражение в сказочно-фантастических образах баллады «Свитезь». В юношеских поэмах «Мешко», «Дарчанка», «Пани Анеля» и в балладах «Люблю я!» и «Тукай» выражено насмешливое, презрительное отношение к католической догме, характерное для настроений филоматов и филаретов.

Социальная программа большинства тайных обществ 20-х годов XIX в. имела либо консервативный, либо очень умеренный либеральный характер, в чем отчетливо сказалась классовая шляхетская ограниченность их членов. Эти общества не связывали борьбы за национальную независимость с насущными требованиями миллионных крестьянских масс, которые вели антифеодальную борьбу.

Выдающимся представителем прогрессивной польской общественной мысли двадцатых годов XIX века был ученый-патриот, историк Иоахим Лелевель, впоследствии один из крупнейших деятелей шляхетско-демократического движения. Во время восстания 1830—31 гг. Лелевель, как указывали Маркс и Энгельс, «провозгласил аграрную революцию единственным средством спасения страны»³.

Фридрих Энгельс в своей речи по польскому вопросу, охарактеризовав восстание 1830—31 гг. как «консервативную революцию», сказал о Лелевеле: «Но в недрах этой консервативной революции, в самом национальном правительстве нашелся человек, который резко нападал на узость взглядов господствующего класса. Он предложил действительно революционные меры, смелость которых устранила аристократов сейма»⁴.

К числу представителей зарождающегося в польском национальном движении 20-х годов XIX века радикально-демократического направления можно с полным правом отнести великого народного поэта Адама Мицкевича. Мицкевич, как известно, испытал на себе идейное влияние Лелевеля⁵. Молодой поэт противопоставлял передового ученого, любимца патриотической студенческой молодежи, консервативным профессорам Виленского университета. Поэт посвятил любимому учителю оду «К Лелевелю» (1822). В ней автор с любовью говорит о Лелевеле, как об ученом, гражданине и патриоте, как об историке, глубоко убежденном в том, что власть тиранов во всем мире должна пасть. Впоследствии, в годы пребывания в России, Мицкевич, как это можно проследить по его письмам к Лелевелю, делился с любимым учителем самыми сокровенными мыслями и творческими планами.

Величайшая заслуга Мицкевича-поэта перед польским народом заключается в том, что он, выразив в своем творчестве передовые стремле-

¹ J. Kleiner. Zarys dziejów literatury polskiej, Wrocław, 1947, str. 255—256.

² Jabłońska-Erdmanowa. «Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w.», Wilno, 1931, str. 149.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VI, стр. 383.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, стр. 265.

⁵ С. С. Советов. «Творческий путь Адама Мицкевича»; Ученые записки Института славяноведения АН СССР, т. II, М.—Л., 1950, стр. 125—126.

ния шляхетских патриотических обществ 20-х годов XIX века, одновременно поднялся над их классовой ограниченностью, вышел за рамки шляхетской идеологии. В ряде своих баллад и поэм виленско-ковенского и русского периодов творчества Мицкевич показал невыносимо тяжелое положение нищих, бесправных крестьянских масс и выразил их стремление к борьбе против помещиков-угнетателей («Рыбка», вторая часть «Дзядов», «Привал в Упите», «Воевода»¹). Автор этих произведений показал непроходимую пропасть, отделявшую высокомерных, жестоких, ненасытно-алчных помещиков-эксплуататоров, владельцев умирающих с голоду крепостных, от духовно прекрасных крестьян, прославил справедливость и мудрость крестьян-мстителей.

Именно потому, что Мицкевич принадлежал к числу прогрессивнейших представителей польской общественной мысли своего времени, что он в лучших своих произведениях раскрыл во всей их глубине основные противоречия польской действительности той эпохи и выразил настроения широких народных масс, он стал великим национальным поэтом.

А. М. Горький поставил имя Мицкевича рядом с именами Пушкина и Шевченко, отметив, что источником величия и бессмертия крупнейших поэтов славянского мира является народность их творчества. Великий пролетарский писатель назвал трех гениальных славянских поэтов «радостными явлениями», «людьми, воплощающими дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой»².

Произведения Мицкевича, выражавшие народные мысли и чувства, народную точку зрения, правдиво отображали социальную действительность. К созданию таких произведений вела Мицкевича его тесная связь с демократическим направлением в польском национальном движении, вела его дружба с великим русским поэтом-реалистом Пушкиным и выдающимися деятелями декабристского движения, вела устная поэзия польского и белорусского народов, хорошо знакомая поэту в ее живом бытовании.

Разумеется, при постановке вопроса об устном народном творчестве, как одном из путей, которыми Мицкевич шел к созданию правдивых, защищающих интересы народа произведений, нельзя упускать из виду следующее: источником как фольклорных произведений, к которым обращался Мицкевич, так и его поэтического творчества была сама действительность. Поэту, как об этом свидетельствует вторая часть «Дзядов», отрывок из неоконченной сатирической сценки «Происшествие на дороге между В. и К.» и др. ранние произведения Мицкевича, с молодых лет была хорошо знакома жизнь феодальной деревни.

На примерах произведений народного творчества Мицкевич учился принципам художественного отбора явлений действительности, изображению действительности под углом зрения народа; фольклор был для поэта одним из источников познания заветных народных дум, народного понимания справедливости и красоты. Польское народное творчество помогало поэту ярче и полнее использовать неисчерпаемые богатства общенародного польского языка. Произведения народной поэзии открывали перед Мицкевичем сокровищницу своих глубоко выразительных, вырабатывавшихся на протяжении столетий, художественных средств.

¹ Баллада Мицкевича «Czaty» («Дозор») широко известна русскому читателю в пушкинском переводе («Воевода»).

² А. М. Горький. Материалы и исследования под редакцией Десницкого. Л., 1934, т. I, стр. 70.

В то время, когда Мицкевич работал над первым и вторым томами своих поэтических произведений, польских фольклорных сборников еще не существовало. Польские народные песни, записанные молодым Лелевелем, еще не появились в печати. Представители польской официальной буржуазной науки препятствовали опубликованию богатого рукописного собрания польских и украинских народных песен Зориана Доленги Ходаковского, передового фольклориста, этнографа и славяноведа. Мицкевич, как отмечено в работах Эдзярского и Равиты Гавронского¹, воспринимал произведения устного народного творчества непосредственно из уст народа. Польские песни, сказки и предания Мицкевич, как он сам отметил впоследствии в примечании к статье «Франциск Карпинский», слышал от слуг, белорусские — от крестьян. В детстве будущий поэт с увлечением слушал предания и сказки старого слуги Блажея и песни служанок². Когда Мицкевичу много лет спустя в Париже принесли изданные в Польше в 30-е—40-е годы XIX в. фольклорные сборники, в которые были включены наряду с польскими и белорусские материалы, поэт сказал: «Странно; все эти песни, за очень небольшим исключением, я слышал и выучил наизусть в детские годы... Я и теперь еще могу спеть каждую из них и исправить ошибки издателей»³. В годы обучения в новогрудской доминиканской школе Мицкевич вместе со своим товарищем Яном Чечотом, будущим фольклористом, странствовал по окрестным деревням, слушал белорусские сказки и песни, присутствовал на народных обрядах⁴. В годы студенчества и учительства Мицкевич знакомился с произведениями устного народного творчества во время пребывания в Тугановичах, Плужинах и Щорсах⁵. Польские народные песни и сказки Мицкевич, как можно предполагать, слышал и в 1831—1832 гг. в Великопольше. Сохранилось указание на то, что поэт общался там с крестьянами⁶.

Мицкевич любил и высоко ценил устное творчество польского и других славянских народов. «Народную песню он ставит выше всего», — говорил о великом поэте один из его современников⁷. Любимой песней Мицкевича была польская народная песня о солдате-скитальце, отрывок из которой вплетен в поэтическую ткань «Пана Тадеуша»⁸. Во многих вариантах этой правдивой скорбной народной песни выражено возмущение войнами, чуждыми и враждебными народу, ведущимися во имя интересов короля и господствовавшего класса⁹. Мария Горецкая — дочь поэта — в своих воспоминаниях рассказывает об отце, что он часто пел народную песню о солдате-скитальце; девочка не могла слушать ее без волнения. Горецкая рассказывает далее о том, что Мицкевич однажды, ведя с поэтом

¹ Rawita Gawroński. Kilka słów do genezy «Rybki» Adama Mickiewicza (Książka zbiorowa dla uczczenia 25-letniej działalności A. Świętochowskiego, Lwów, 1899).

² M. Gorecka. Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu, Warszawa, 1875, str. 47.

³ Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. XVI, Rozmowy, Warszawa, 1933, str. 219.

⁴ Об этом рассказывает друг Мицкевича Игнатий Домейко в письме «О młodości Mickiewicza» (Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza, t. I, Warszawa, 1898, str. 146).

⁵ См. сообщение А. Ходзьки. — Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. XVI, Rozmowy, Warszawa, 1933, str. 223.

⁶ Там же, стр. 244.

⁷ Там же, стр. 371.

⁸ M. Gorecka. Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu, Kraków, 1889, str. 13—14.

⁹ Библиографию польских народных песен о солдате-скитальце дают Ф. Гавелек в своем указателе «Bibliografia ludoznawstwa polskiego», Kraków, 1914, стр. 166 и С. Эдзярский в указ. соч., стр. 138.

Богданом Залеским непонятную для нее беседу о литературе, вдруг запел эту песню; Мария горько заплакала. «Вот видишь, — сказал Мицкевич Залескому, — какое сильное впечатление производит народная поэзия»¹.

С глубоким интересом и любовью Мицкевич относился и к устному творчеству русского, белорусского и литовского народов. Его лекции по истории славянских литератур свидетельствуют о знакомстве поэта с украинским, чешским и сербским фольклором.

Работая в 1819—21 гг. над своими балладами, Мицкевич обращается к творческому использованию польской и белорусской народной поэзии.

В польской литературе это было обусловлено пробуждением национального самосознания польского народа. Мицкевич стремился создать произведения, близкие народной поэзии, повести борьбу против салонной, аристократической эстетики реакционных эпигонов классицизма.

В предисловии к «Балладам и романсам» Мицкевич утверждал, что поэт-романтик должен творить для народа. Расцвет средневековой романтической поэзии он видит в творчестве менестрелей в тот период, когда они воодушевляли своими песнями народ, когда же певцы, расставшись с народом, переселились в замки феодалов, говорит Мицкевич, поэзия пришла в упадок². Поэт считал, что одной из существенных особенностей романтизма является его близость к устному народному творчеству; народная поэзия, как утверждал Мицкевич, послужила некогда источником романтической поэзии, а теперь входит в состав последней как ее своеобразный вид.

Мицкевич, повидимому, не был удовлетворен своим объяснением связи романтической поэзии с народной. Он хотел в будущем более обстоятельно и конкретно осветить вопрос о значении фольклора для формирующейся польской романтической поэзии. Автор предисловия обещал читателям: «Более обширное освещение вопроса о народной поэзии, в частности о национальной народной поэзии, мы оставляем на другой раз»³. Свой замысел Мицкевич осуществил в годы пребывания в России, когда окончательно сложились его взгляды на народную поэзию, в особенности на ее роль в развитии польской национальной литературы.

Когда молодой Мицкевич в 1819 году писал свою первую балладу «Люблю я!» (1819), он подходил к фольклору с определенными идейными запросами. Работе над балладами предшествовало создание сатирических антиклерикальных поэм — «Мешко», «Пани Анеля», «Дарчанка» (1817), «Картофель» (1819), неопубликованных при жизни автора. В этих произведениях, которые шляхетские и буржуазные литературоведы на протяжении десятилетий держали под спудом, Мицкевич продолжал традиции передовых представителей польского классицизма — Венгерского и Красицкого, обличавших праздность, корыстолюбие, жадность и лживость католического духовенства. В поэме «Картофель» Мицкевич клеймит позором реакционное католическое духовенство, жестокое и алчное, поддерживающее хищников и грабителей, которые огнем и мечом покоряют туземное население Америки. Эти черты католического духовенства юный поэт обобщает в образе святого Доминика. «Лозунг его — кресты, пытки и война»; он «живыми сжигал альбигойцев-еретиков». Кровожадный Доминик желает открытия Америки, ибо оно повлечет за собой крещение «диких»

¹ Мария Горецкая. Названное сочинение, стр. 13—14.

² Pisma Adama Mickiewicza, t. V, Lipsk, 1876, str. 40.

³ Там же, стр. 49.

и принесет много золота. Поэтому он кладет на одну чашу весов эти «блага», не заботясь о том, что на вторую чашу падают «кровь и человеческие слезы, более дорогие, чем награбленное золото»¹. Мешко, герой одноименной поэмы, обращаясь к епископу со словами презрения и ненависти, говорит: «Подлец, ты хотел лишить меня счастья, добродетели и возлюбленной, учил губить честных и бормотать, подобно попугаю, молитвы»².

Баллада «Люблю я!» основана, как показано Эдзярским и Ю. Кржижановским³, на польских народных фантастических сказках о посмертном наказании людей, которые при жизни никого не полюбили. Такие фольклорные произведения были близки Мицкевичу, как выражение жизнеутверждающей народной этики, противостоящей аскетическим догмам католицизма и основывающейся на убеждении в том, что счастье должно стать уделом человека на земле. Мицкевич творчески использовал такие сказки в двух произведениях: в балладе «Люблю я!» — и II части «Дзядов» (сцена появления призрака пастушки Зоси). Он не только изложил народную сказку в прекрасных, певучих стихах, но и углубил идейный смысл фольклорного произведения. Под пером Мицкевича оно приобрело социальную окраску: в отличие от сказки баллада «Люблю я!» повествует о посмертных муках не крестьянина или крестьянки, а дочери богатого помещика. Благодаря этому, кара становится более обоснованной и справедливой: героиня баллады наказана не только за то, что она никого не полюбила, но и за праздность, высокомерие, за беспечную, пустую молодость, проведенную в забавах и насмешках над чужим горем. Баллада написана простым, ясным и красочным языком. В ней употреблены образные поэтические выражения, характерные для живой, устной речи народа и часто встречающиеся в фольклоре: «włos dębem stanął na głowie» («волосы дубом встали на голове»), «dwudziestą miał wiosnę» («он встречал двадцатую весну»), «próżno pędznu w oczach prawie znika» («напрасно несчастный таял почти на глазах»). Образно и лаконично описана в балладе смерть Юзя — юноши, погибшего по вине помещицкой дочери:

Poszedł i umarł z miłości —
Tu nad rzeczulką, w tym zielonym grobie
Złożone jego są kości.

Погиб от любви, — на побережье отлогом
Лежит он под кровом зеленым.

Эти строки непосредственно восходят к народно-поэтическому произведению.

Tu leżą dwa ciała — tu leżą i kości,
Ci ludzie pomarli od wielkiej miłości —

гласят слова грустной народной лирической песни о девушке, умершей от тоски по убитому возлюбленному⁴. Автор баллады «Люблю я!» пользуется

¹ Цит. по книге Ю. Клейнера «Mickiewicz», Lwów, 1934, t. I, str. 119.

² Цитирую по названному сочинению Клейнера, стр. 57.

³ Эдзярский. Назв. соч., стр. 92—93; J. Krzyżanowski. Z motywów folklorystycznych u Mickiewicza, Pamiętnik literacki, 1934, zes. 1—2, str. 105—113.

⁴ «Тут лежат тела, тут лежат и кости, эти люди умерли от большой любви» «Pieśni ludu polskiego, zebrał i wydał Oskar Kolberg, serya I, Warszawa, 1857, str. 12, N 1.

традиционными народно-поэтическими сравнениями. «Białe jej szaty, jak śnieg białe lica» (белое ее одеяние, как снег белое лицо), говорит поэт о девушке-привидении. Обвиняя помещичью дочь в бесчеловечности, Юзеф сказал: «Ty jakbyś w piersiach miała serce z głazu» («как будто в груди твоей скрывалось сердце из камня...»).

Тему осуждения бессердечия и эгоизма богатых Мицкевич развивает в шедевре своего раннего балладного творчества — «Рыбке» (1820 или 1821). В этой балладе Мицкевич не придерживается какого-нибудь одного народно-поэтического произведения, а разрабатывает и объединяет ряд фольклорных сюжетов, образов и мотивов, подчиняя их собственному творческому замыслу. Идейный замысел «Рыбки» близок к наиболее прогрессивным произведениям устного народного творчества, изображающим, часто в фантастическом обрамлении, справедливую месть крестьян жестоким помещикам. Это обусловило единство всех частей и строгую логичность композиции баллады, воспринимающейся как единая, цельная поэма-сказка. В заключительной части «Рыбки» говорится о том, что коварный пан и его жена, богатая княгиня, окаменели по заклятию крестьянки-утопленницы. Эта развязка подготовлена рассказом крестьянской девушки Крысы о том, как помещик, обманув ее, бросил с ребенком на руках, сценой самоубийства несчастной и фантастическим изображением дальнейшей участи героини баллады. Описывая появление из воды рыбки, которая превращается в прекрасную женщину и кормит ребенка, Мицкевич, как показано Здзярским¹, использует из белорусской народной сказки поэтический образ печальной матери-утопленницы. Фантастическая картина, рисующая муки рыбки под водою, непосредственно подводит к развязке: оставаясь живым существом, страдающим от голода и одиночества, от тоски по оставленному на земле ребенку, утопленница мстит преступному помещику. Пан и его жена, совершавшие прогулку вдоль реки, в которой жила рыбка, не вернулись домой. Слуга, принеший ребенка Крысы к берегу, увидел два камня, очертаниями напоминающие человеческие тела, и русло высохшей реки.

Молодой поэт, впервые в своем творчестве обратившись к теме народной мести угнетателям, решает ее еще в романтическом плане. Сама утопленница, осуществляющая месть, не появляется перед читателем; чувства, владевшие ею тогда, когда она справедливо карала коварного помещика и его богатую жену, не описаны. Впоследствии в поэзии Мицкевича тема изображения расплаты крестьян с угнетателями развивается и углубляется; блестящее реалистическое воплощение находит она в балладе «Воевода», написанной в России.

Реакционные литературоведы пренебрежительно относились к балладе «Рыбка». Они считали, что мотив наказания пана и его жены «портит первоначальную простоту замысла»², называли «Рыбку» «самой слабой балладой Мицкевича»³, утверждали, что смысл баллады — туманный и мутный⁴. Даже либерально-буржуазные литературоведы (Здзярский, Равита Гавронский) в своем анализе фольклорных элементов баллады

¹ Здзярский. Назв. соч., стр. 62—64.

² Porębowicz E. Przyczynek do pojęcia romantyczności u Mickiewicza (Pamiętnik Towarzystwa literackiego im. Adama Mickiewicza, t. VI, Lwów, 1898, str. 280).

³ Kallenbach. Adam Mickiewicz, Wyd. IV, t. I, Lwów—Warszawa—Kraków, 1926, str. 224; Adam Mickiewicz, Ballady i romanse. Geneza, streszczenie i charakterystyka. Oprac. Edward Marwicki. Łódź, 1930, str. 19.

⁴ Tretiak. Młodość Mickiewicza, Petersburg, 1898, t. I, str. 305.

обходили молчанием вопрос о связи «Рыбки» с антикрепостническими произведениями устного народного творчества.

Тема изображения горя крестьянской девушки, обманутой помещиком, нередко встречается в польском фольклоре. В одной из народных песен бедная сирота плачет и сетует на свою судьбу: она горячо полюбила пана, он клянется ей в верности, но девушка не верит его лживым обещаниям, она предчувствует обман. Сирота подчеркивает, что она бедна и противопоставляет свою бедность богатству княгини; такое же противопоставление содержится в «Рыбке». Героиня народной песни упрекает помещика в том, что богатство и знатность княгини Мазовской более дороги ему, чем честь и жизнь бедной девушки¹. Сюжетная основа, близость к народной поэзии, глубокое сочувствие обманутой крестьянской девушке, осуждение своекорыстия помещика — все это роднит «Рыбку» с пушкинской «Русалкой».

Бесчеловечности пана, погубившего Крысю, душевной пустоте крупного помещика Тукая (баллада «Тукай», 1820), эгоизму богатой девушки, автор «Баллад и романсов» противопоставил нравственную красоту крестьян. В романсе «Холмик Марыли» (1820), основанном на творческом использовании народных причитаний, Мицкевич показывает искренность и силу чувства простых людей. Молодой крестьянин, безутешный в своей тоске по умершей невесте, труженица, крестьянка-мать, сама Марыля, горячо любившая родителей и жениха — много выше эгоистов помещиков и помещиц!... Творчески используя польские и белорусские народные причитания, поэт достиг большой простоты и правдивости в изображении скорбного чувства матери и жениха, оплакивающих Марылю: «Холмик Марыли» в творчестве Мицкевича был одним из первых опытов правдивого изображения внутреннего мира простых людей. Живо переданные им здесь мысли и чувства имеют еще односторонний характер. Позднее поэт переходит к многостороннему изображению духовного облика людей из народа, восстающих против помещиков-угнетателей («Воевода») и против чужеземных паразитов Польши («Песня солдата»).

В балладе «Романтизм», написанной на месяц-полтора позже «Холмика Марыли», Мицкевич объединил и творчески разработал две польские лирические песни. Одна из них — песня обижаемой злыми людьми сироты, горячо любящей своего жениха Яся². Другая — песня о девушке, которая, узнав о гибели своего возлюбленного Яся, хочет умереть вместе с ним³. Свободно сочетая и развивая народно-песенные образы и мотивы, Мицкевич обогащает их силой своего замечательного поэтического дарования. Своеобразный монолог Каруси отличается динамичностью и драматизмом. Волнующие чувства одно за другим сменяются в душе сироты. Радость встречи с Ясем омрачается мыслью о повседневной горькой участи, страхом перед злой мачехой, надежда сменяется тоской, сознанием своего одиночества и скорбью, вызванной разлукой с возлюбленным.

В балладе «Свитезь» Мицкевич обратился к глубоко волновавшей его на протяжении всего творческого пути патристической теме. Она раскрыта в «Свитези» в ярких образах народной фантастики. Мицкевич, как пока-

¹ Pieśni ludu polskiego, Zebrał i wydał Oskar Kolberg, Ser. I, Warszawa, 1857, str. 9, N I f.

² Pieśni ludu. Zebrał Zygmunt Gloger, Kraków, 1892, str. 215, N 109.

³ Pieśni ludu polskiego, Zebrał i wydał Oskar Kolberg, Serja I. Warszawa, 1857, N 9a, str. 133—134.

зано С. Здзярским, использовал в этой балладе ряд фольклорных произведений: сказки, повествующие о затопленных городах, о превращении умерших людей в цветы, польское народное предание о том, как были спасены беззащитные женщины от татарской неволи¹. Ф. Августайтис с полным основанием утверждает, что одним из источников «Свитези» было летописное предание о подвиге литовских патриотов; Мицкевич пересказал это предание в одном из своих примечаний к «Гражине»².

В «Свитези» Мицкевич, так же как в «Рыбке», творчески развил и подчинил собственному замыслу несколько образов и мотивов, почерпнутых из различных произведений народного творчества. В образах литовских женщин, предпочитавших смерть порабощению, автор «Свитези» воспел любовь к родной земле, бесстрашие, силу духа, непримиримую ненависть к иноземным захватчикам.

Первый сборник Мицкевича «Баллады и романсы», вышедший в 1822 году, имел громадный успех и, прежде всего, успех среди демократических слоев общества. Мицкевич впоследствии рассказывал: «Первые 500 экз. были раскуплены неожиданно быстро. Слуги и горничные покупали больше всех»³.

Созданные в виленско-ковенский период II и IV части драматической поэмы «Дядя» связаны в первую очередь не с ритуальными моментами поминок, а с идейным смыслом живых злободневных фольклорных произведений. В предисловии автор подчеркивал, что его поэма основана на тех народных преданиях и сказках, которые он слышал некогда от крестьян, совершавших обряд⁴. Игнорируя прямое и точное указание Мицкевича, буржуазные литературоведы обходили молчанием вопрос о связи поэмы с актуальными фольклорными произведениями и сосредоточивали внимание лишь на отображении в «Дяде» восходящих к древности ритуальных черт. Во II части «Дяди» центральное место занимает сцена появления призрака жестокого помещика. В ней Мицкевич использовал ряд антикрепостнических произведений польского и белорусского народного творчества, которые правдиво изображали невыносимо тяжелое положение крестьянских масс. В дышащей праведным народным гневом картине мщения ночных птиц извергу-пану Мицкевич творчески разработал и обогатил знакомый польскому фольклору мотив наказания алчного богача любящими правду птицами, которые растерзали его тело в клочья⁵. Во второй части «Дяди» мстящие помещику птицы — души его крепостных, умерших с голоду. Три фантастических образа — страшный, извергающий огонь призрак пана и две птицы из стаи, терзающей его тело, — переводятся поэтом из романтического плана повествования в реалистический; в монологах ворона и совы они выступают как типические образы. Устами крестьянина (ворона) и крестьянки (совы), вспоминающих о том, как погубил их когда-то помещик, автор правдиво рассказывает о жизни крестьянских масс, доведенных чудовищной эксплуатацией до полной нищеты, подвергавшихся жестоким телесным наказаниям.

¹ С. Здзярский. Назв. соч., стр. 51, 59.

² F. Augustaitis. Pierwiastki litewskie we wczesnym romantyzmie polskim, Kraków, 1911, стр. 79—80.

³ Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. XVI, Rozmowy, Warszawa, 1933, стр. 225.

⁴ Pisma Adama Mickiewicza, t. III, стр. 27—28.

⁵ См. польскую народную сказку «O dwóch braciach ubogim i bogatym», — Baśnie i powieści. Zebrał Zygmunt Gloger, Warszawa, 1879, стр. 88.

Образы засеченного крепостного и крестьянки-матери, замерзшей вместе с ребенком по вине помещика, исполнены глубокого трагизма, — трагизма истинного, не имеющего ничего общего с надуманными «ужасами», которыми насыщали свои произведения реакционные романтики¹. В волнующих образах Мицкевич воплотил передовые стороны сознания современных ему крестьянских масс: понимание вопиющей социальной несправедливости, стремление к расплате с помещиками-угнетателями, убеждение в том, что богатства природы должны быть достоянием всех людей.

Справедливыми, мудрыми изображены крестьяне-бунтари в фольклорных произведениях (польское предание о бунте крестьян против владелицы восьмидесяти деревень пани Зборовской², о борьбе крепостных против помещика-грабителя и вызванного им войска³, белорусская сказка о посмертном наказании крестьянами королей, панов и ксендзов⁴ и другие произведения польского и белорусского фольклора).

Большая заслуга поэта в том, что он показал мятежные силы народных масс не только в фантастической картине мщения птиц, но и в реалистических образах крепостного крестьянина и вдовы-крестьянки. Эти образы, своеобразно продолжая в рамках одного и того же произведения романтический образ стаи птиц-мстителей, наполняют его глубоким социальным содержанием. Во II части «Дзядов» так же, как и в народных преданиях и сказках о крестьянах-мстителях, картины реалистические тесно переплетаются с фантастикой, а сами фантастические картины своеобразно выражают истинные, бунтарские настроения широких крестьянских масс. Так, в польском народном предании «Skarb w Luboni» («Клад в Любони») о злодеяниях помещицы повествуется в фантастическом плане, о справедливой расплате с нею крестьян — в реалистическом⁵. Одна из нарисованных в предании фантастических картин (крестьянские дети роют ручонками землю, чтобы отыскать для крепостницы закопанный клад) ярко отображает черты социальной действительности: тяжелая работа ведется по приказу помещицы, за работающими следят надсмотрщики, того, кто хотя бы на минуту останавливается, секут, земля обогрета кровью. С большой силой выражены подлинные настроения белорусских крестьянских масс, жестоко угнетавшихся польскими помещиками, в замечательной белорусской народной сказке о том, как в аду крестьяне кипятят в котлах со смолой панов, ксендзов и королей⁶. Вторая часть «Дзядов» особенно близка к этой белорусской сказке. В поэме также речь идет о посмертном наказании угнетателя. Выраженная в белорусской сказке мысль о том, что угнетателям народа «было на гэтым свеце добра, то затое на тым свеце кепска» подчеркивается в поэме. После смерти голодный, терзаемый совами, пугачами и воронами, пан вынужден скитаться там, где он провел жизнь в роскоши и праздности⁷.

¹ В Польше автором фантастических романсов, насыщенных «ужасами», была графиня Анна из Радзивиллов Мостовская, которая в 1806 г. опубликовала в Вильне трехтомную книгу «Moje gozrywki» («Мои развлечения»).

² Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie. Zebrał Lucjan Siemieński, Poznań, 1845, str. 67—69, N 62.

³ Там же, стр. 77—78, № 75.

⁴ M. Federowski. Lud białoruski na Rusi litewskiej, t. I, Kraków, 1897, str. 15.

⁵ Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie. Zebrał Lucjan Siemieński, Poznań, 1845, str. 67—69, N 62.

⁶ M. Federowski. Lud białoruski, t. I, Kraków, 1897, str. 15.

⁷ Pisma Adama Mickiewicza. Цит. изд., т. III, стр. 34.

Мицкевич высоко ценил язык, культуру и устное творчество белорусского народа. Он хорошо знал, как невыносимо тяжела судьба белорусских крестьян и горячо сочувствовал им. В отличие от многих филоматов и филаретов, Мицкевич признавал национальную самобытность белорусского народа. Друг Мицкевича Александр Ходзько записал следующие слова, сказанные великим поэтом: «Из всех славянских народов белорусы («Rusini»), т. е. крестьяне Пинской, отчасти Минской и Гродненской губерний, сохранили наибольшее количество общеславянских черт. В их сказках и песнях есть все. Письменных памятников у них мало, только Литовский статут написан их языком, самым гармоничным и наименее изменившимся из всех славянских языков. Всю свою историю на земле они прошли в ужасающей нищете и угнетении»¹. В отличие от Яна Чечота, Александра Рыпинского и многих других современных ему польских фольклористов, Мицкевич никогда не рассматривал белорусский фольклор как польский.

Ян Чечот взывал к добродетели помещиков, убеждал их в необходимости «просвещать» крестьян и «повышать их нравственность», а в 30-ые—40-ые годы XIX в. он перешел к открытому оправданию варварской системы барщинных работ, выполнявшихся под кнутом надсмотрщика. В одном из своих жалких виршей Чечот убеждал крестьян как можно усерднее трудиться на панском поле, ибо тогда они не будут биты панскими экономами, и им не придется плакать². Совет Чечота задыхавшимся в тисках нищеты и бесправия белорусским крестьянам показывает истинную цену его хваленой любви к народу. Этих позиций придерживались многие филоматы, которые записывали главным образом народные верования и обряды.

Мицкевич обращался преимущественно к социально-обличительным произведениям белорусского фольклора. Такие произведения использованы им в IV части «Дзядов». Народное верование о появлении призрака и обращении его к живым с предостережениями или просьбами Мицкевич использовал здесь так же, как во II части «Дзядов», не для создания внешнего эффекта, не для бессмысленного нагромождения «ужасов». Герой поэмы — упырь-самоубийца Густав во взволнованных речах изливает свою неутраченную боль отвергнутого возлюбленного, в то же время он высказывает мысли, близкие народу, выраженные в ряде произведений народного творчества. Трагедия бедного юноши, покончившего с собой, была порождена социальной несправедливостью: возлюбленная оставила его и вышла замуж за богатого помещика. С презрением и гневом Густав говорит о «ясновельможных» панах; он называет их «выродками», «пьяницами, сверкающими золотом» и проклинает их. С глубоким отчаянием думает герой поэмы о том, что его возлюбленная находится теперь среди бесчеловечных, праздных богачей.

В IV части «Дзядов», как известно, нашла отображение душевная драма автора: его возлюбленная Марыля Верещак, по настоянию родственников, вышла замуж за графа Путткамера; бедный учитель считался неподходящей партией. Герой IV части «Дзядов» рассказывает о посмертном наказании ростовщика, королей и богатых панов, цензоров и продажных писателей. Богатый ростовщик был равнодушен к стонам вдов

¹ Dzieła wszystkie Adama Mickiewicza, t. XVI, Warszawa, 1933, str. 230.

² Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny z dołączeniem pierwotownych w mowie słowiano-krewickiej Wilno, 1844, str. 117, pieśń N LXXXVII.

13 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

и сирот; душа его находилась в шкафу, рядом с мешком, наполненным деньгами. После смерти ростовщик превратился в жучка, который сверлит этот шкаф. Образ алчного ростовщика нарисован в ряде произведений народного творчества. В предании «Пещеры в Черной горе» повествуется о том, что ростовщик был растерзан собакой, охранявшей заколдованный клад, к которому богач протянул свои жадные руки¹. В польской народной сказке «О ростовщике» изображен хищный ксендз-ростовщик. Отнимая последние крохи у бедных людей, он накопил много золотых дукатов². В одной из белорусских народных сказок повествуется о короле, который, угнетая и грабя народ, собрал огромные богатства; после смерти каждую ночь в подземелье замка, где были спрятаны сокровища, его душу мучили черти³.

В IV части «Дзядов», так же, как в этой сказке, говорится о том, что ростовщик отбывает посмертное наказание там, где лежали награбленные деньги.

Автор поэмы переосмыслил и наполнил конкретным общественно-политическим содержанием народные верования о превращении душ умерших людей в мотыльков. Густав утверждает, что пестрый мотылек был некогда «царьком или богатым паном и большой тенью своих крыльев погружал в темноту города, поветы». Мотылек черного цвета был, по словам героя поэмы, «глупым цензором», который преследовал и истреблял все прекрасное и светлое, своим ядовитым жалом змеи губил в зародыше ростки науки. Другие мотыльки — души продажных писателей, находившихся на услужении у аристократов. Все эти «темные духи» справедливо наказаны: они должны лететь на свет, хотя ненавидят и боятся его. Так революционный поэт-романтик утверждает, что короли, богатые паны, цензоры, салонные писаки стремятся держать народ в темноте.

Обе части виленско-ковенских «Дзядов», таким образом, связаны между собой не только тем, что в них в той или иной степени нашел отображение поминальный обряд, не только тем, что призрак юноши-самоубийцы, появляющийся в одной из сцен II-й части, выступает в IV-й части в качестве главного действующего лица. Вторая и четвертая части поэмы объединены темой обличения бездушия и алчности богатых господ, своей близостью к фольклорным произведениям социального протеста.

Произведением большой общественной значимости была «Гражина», созданная Мицкевичем в 1821—22 гг. Это — своеобразная героическая поэма, исполненная высокого патриотического пафоса. Мицкевич обратился в этом произведении к изображению борьбы литовского народа против немецких псов-рыцарей. В образе князя Литавора автор осудил своекорыстие, пренебрежение интересами родины — черты, характерные для польских магнатов, повинных в порабощении Польши. Устами Рымвида Мицкевич призывает к борьбе за национальное освобождение и утверждает, что примирение с иноземными поработителями пагубно для родины. Автор «Гражины» показывает, что простые люди Литвы ненавидят коварных и жестоких завоевателей и идут за героиней-патриоткой Гражиной.

Непреклонной волей к борьбе, верой в победу над псами-рыцарями

¹ Сборник преданий, собранный Л. Семенским, стр. 106. Предание № 101.

² Kolberg. Lud, Serja VIII, Krakowskie, cz. IV, Kraków, 1875, str. 172—174.

³ Bajarz polski. Baśni, powieści i gawędy ludowe. Opowiedział Gliński, T. II, Wilno, 1862, str. 153.

дышат слова рядового литовского воина, дозорного. Фольклорные мотивы и описания народных обрядов, содержащиеся в «Гражине», подчеркивают непримиримую ненависть народа к поработителям родины и его любовь к героям, возглавлявшим борьбу за национальную независимость. В одном из своих примечаний к поэме автор помещает песенку о коне Кейстута, указывая, что она является переводом старой литовской народной песни. В груди коня билась частица мужественного сердца всадника-богатыря, при виде которого «дрожали немцы и бледнели турки». Свою смелую, самоотверженную героиню автор показывает в ореоле народной славы. Описывая похороны погибшей патриотки, поэт рисует древний литовский обряд сжигания праха героя на костре. В эпилоге Мицкевич говорит о том, что народу хорошо известна песня о подвиге Гражины; «ее поют дудари, повторяют девушки, а поле боя до сих пор называют «полем литовки». Таким образом, в «Гражине» Мицкевич ставит вопрос о народной поэзии как живой исторической летописи, передающей из поколения в поколение патриотические чувства. Эту мысль, важную для развития прогрессивного направления в польской фольклористике и поэзии, Мицкевич впоследствии углубил и с огромной художественной силой воплотил в поэме «Конрад Валленрод», написанной в России.

Виленско-ковенский период творчества Мицкевича окончился, как известно, ссылкой поэта, арестованного по делу филаретов, в Россию. Годы его пребывания в России (1824—1829) были периодом плодотворнейшей многогранной деятельности, периодом могучего развития творческих сил поэта. Прогрессивный польский писатель и историк литературы Тадеуш Бой-Желеньский, замученный немецкими фашистами, писал: «Ссылка в Россию была изгнанием, но в то же время и освобождением, можно сказать, самым счастливым событием в жизни Мицкевича, и сам поэт так на это смотрел. Бесспорным фактом является то, что пребывание в России сыграло в духовной жизни Мицкевича огромную роль... Это были самые полные, самые счастливые годы его жизни; там он достиг самопонимания своего гения, там он научился одновременно возвышенно и благородно судить о жизни»¹. Мысль о плодотворном воздействии на духовное развитие Мицкевича его общения с Пушкиным и декабристами высказал историк и литературовед Генрих Батовский². Эта точка зрения честных ученых противостояла мутному потоку лжи и клеветы, извергаемому шовинистами-реакционерами из лагеря пилсудчиков.

В народно-демократической Польше писатели и литературоведы получили возможность сказать во весь голос слово правды о светлой дружбе польского поэта с гением русской поэзии Пушкиным и декабристами. В ряде исследований и статей советские и современные польские историки литературы правдиво показали, что в основе дружбы и творческих связей Мицкевича с представителями передовой русской литературы и общественности лежали общие для них высокие идеи гуманизма, братства народов и прогресса.

Так называемый «русский период» деятельности Мицкевича (1824—1829) был новым, высшим этапом идейно-художественного роста поэта, развития его социально-политических, общественно-литературных и эстетических воззрений, а вместе с тем и этапом в развитии его взглядов на фольклор.

¹ Boj-Żeleński. Bronzownicy. Warszawa, 1930, str. 153.

² Mickiewicz a serbska pieśń ludowa. — Pamiętnik literacki, 1934, zes. 1—2, str. 34.

Выраженные в произведениях виленско-ковенского периода мысли о душевной красоте простых людей, о справедливости мести крестьян помещикам-угнетателям, о свободолюбии народа и его привязанности к родине обогащаются и углубляются. Мицкевич приходит к отчетливому пониманию того, что именно народным массам принадлежит решающая роль в национально-освободительной борьбе. В самом крупном произведении русского периода — «Конрад Валленрод» — Мицкевич вдохновенно прославляет народ, как животворную силу нации, как хранителя ее лучших традиций. Он, как справедливо отметил С. Жуковский, поставил в этом произведении вопрос о перспективности борьбы героя-одиночки, оторванного от народа, хотя и беззаветно преданного народу¹. В России Мицкевич поднимается до отрицания всех устоев жизни польского феодального класса. Уже в своем раннем творчестве поэт осудил корыстолюбие и душевную пустоту помещиков, заклеил позором крепостников, как жестоких угнетателей народа. Мицкевич показал, что эксплуататоры и мучители крестьян являются одновременно предателями родины.

Вопрос о преступном равнодушии к судьбе родины и своекорыстии крупных феодалов поэт поставил в виленско-ковенский период своего творчества в «Гражине». Князь Литавор готовит измену родине, но узнав о подвиге жены, отказывается от своего предательского плана и неожиданно перерождается, вступая в борьбу с крестоносцами. В поэме ничего не говорилось об отношении Литавора к литовским крестьянам. В России же Мицкевич создает реалистический образ богатого польского помещика, алчного крепостника-грабителя, предавшего национальные интересы («Привал в Упите»), сатирический образ польского шляхтича-чиновника, верно служившего царю («Чин»).

В виленско-ковенский период Мицкевич выразил в своем творчестве пламенные патриотические чувства народа и его протест против феодального гнета. Первые два тома произведений Мицкевича, созданные в этот период, были объявлением борьбы эпигонам классицизма и ознаменовали собой новый этап в развитии прогрессивного романтизма. В произведениях Мицкевича 1824—1829 гг. с большей силой и полнотой отразились народные помыслы и стремления; в них усиливаются реалистические тенденции. На новом этапе Мицкевич обращается к историческим народным преданиям. Возрастает значение поэзии Мицкевича как творчества глубоко народного, революционизирующего общественное сознание. Если в «Рыбке» и второй части «Дзядов» народная расплата с помещиками изображена в фантастических картинах, как наказание, осуществляемое после смерти крестьян, то в России Мицкевич создает подлинно реалистическое произведение о справедливом и мужественном крестьянине, который восстает против произвола помещика и убивает его («Воевода»). Пламенный призыв к вооруженному восстанию против поработителей Польши, к активному сопротивлению политике удушения национальной культуры, проводимой иноземными захватчиками, звучал и со страниц «Конрада Валленрода» — поэмы, сыгравшей, по отзывам современников Мицкевича, большую роль в развитии польского национально-освободительного движения.

В «Конраде Валленроде», литературно-критических статьях и письмах к своим польским друзьям поэт страстно пропагандирует идею правды и народности литературы. Этим он наносит сокрушительный удар

¹ Zólkiewski, Stefan. O sonetach Mickiewicza. — Twórczość, 1952, zes. 8, str. 128.

лагерю реакционных польских литераторов, отстаивавших принципы салонно-аристократической эстетики, и вносит новый большой вклад в дело развития польского литературного языка на широкой основе общенародного польского языка.

Новая ступень в идейном и творческом развитии поэта была обусловлена как социальными процессами, которые происходили в Польше во второй половине 20-х годов XIX в., так и общением Мицкевича с прогрессивной русской общественностью, — А. С. Пушкиным и выдающимися декабристами Рылеевым, А. Бестужевым.

Движение русских дворянских революционеров, провозглашавших лозунг национальной независимости Польши, оказало большое воздействие на развитие прогрессивного, освободительного направления в польском национальном движении. Мужественная борьба декабристов против царизма вселяла бодрость и уверенность в сердца передовых польских патриотов, пробуждала в них чувство братской солидарности, стремление связать дело борьбы за независимость Польши с освободительным движением русского народа. Шляхетские революционеры выдвинули во время восстания 1830—1831 гг. лозунг «За нашу и вашу свободу». Об огромной популярности вождей декабристского движения среди польского народа, о его искренней любви к ним ярко свидетельствует траурная манифестация, которой восставшая Варшава почтила 25 января 1831 года память казненных царем русских патриотов. Участники манифестации, собравшись ранним утром на Казимировской площади, направились к часовне на Подвале, в которой был установлен покрытый черным сукном гроб с возложенным на него лавровым венком; вокруг гроба стояло пять щитов; на них были написаны имена Рылеева, Бестужева-Рюмина, Пестеля, Муравьева-Апостола и Каховского. Траурное шествие возглавляло общество «Патриотический клуб»; за ним шли огромные толпы трудового народа Варшавы. Манифестанты несли знамена с надписью: «За нашу и вашу свободу»¹.

Выдающийся представитель революционно-демократического направления в польском национально-освободительном движении, вождь тайной крестьянской организации Петр Сцегенный, выражая стремления польских народных масс, писал: «В будущей войне крестьяне и городской люд Польши и России встанут по одну сторону, а паны и короли польские и русские — по другую, крестьяне будут стрелять не в крестьян, а в панов»².

Глубокая любовь польского народа к русским борцам против реакции и угнетения, его сокровенная мечта о дружбе и единстве с великим братским русским народом нашли яркое воплощение в поэзии и публицистике Мицкевича.

В России Мицкевич лицом к лицу столкнулся с реакцией и самодержавно-полицейским произволом, критику которого поэт дал в III-й части «Дзядов». Жестокая расправа реакции над декабристами, как об этом свидетельствует стихотворение «К русским друзьям», произвела на польского поэта потрясающее впечатление и вызвала у него глубокое негодо-

¹ См. описание манифестации в статье И. И. Беккера «Декабристы и польский вопрос» (Вопросы истории, 1948, № 3, стр. 72—73), а также в книге Болеслава Лимановского «Historia demokracji polskiej», cz. I, Warszawa, 1946, str. 270.

² Materiały do dziejów ruchu ludowego. Zebrał i wstępem poprzedził, Czesław Wycech, Warszawa, 1949, str. 94.

вание. Карьеризм царских чиновников, в том числе польских прислужников, бездушные реакционного офицерства — пробуждают в ссыльном поэте гневное возмущение, выраженное им в стихотворении «Чин», а позднее в «Смотре войска» и «Петербурге» (отрывок в III части «Дзядов»). Мицкевич убеждается в том, что царизм является злейшим врагом не только польского, но и русского народа. С горячим сочувствием и глубокой болью изображена невыносимо тяжелая участь русского человека из народа, слуги, погибшего из-за высокомерия и жестокости своего господина, в «Смотре войска». Поэт убеждается также в том, что лучшие сыны русского народа самоотверженно борются и отдают свою жизнь за освобождение России от самодержавия и крепостничества. С благоговейной любовью относится польский поэт к героям-декабристам; их высокий, благородный подвиг он увековечил во взволнованных, проникновенных строках послания «К русским друзьям».

В 1824—29 гг. усиливается интерес Мицкевича к отечественной истории. В ряде художественных произведений этих лет («Конрад Валленрод», «Привал в Упите», «Воевода», «Чин») нашли отражение раздумья поэта над судьбами родины, осмысление им исторической роли двух противоположных классов: феодалов-крепостников и крестьян. Сближение с декабристами и Пушкиным помогло Мицкевичу прийти к выводу о том, что народные массы являются хранителем национальных историко-героических традиций. В Петербурге в конце 1824 г. Мицкевич близко познакомился с Рылевым и Бестужевым. Оба они в письмах к В. И. Туманскому считают Мицкевича своим другом и единомышленником. Рылев писал: «Милый Туманский, полюби Мицкевича и друзей его, Малевского и Ежевского: добрые и славные ребята. Впрочем, и писать лишнее: по чувствам и образу мыслей они уже наши друзья, а Мицкевич к тому же и поэт — любимец нации своей»¹. Александр Бестужев писал Туманскому: «Рекомендую тебе Мицкевича, Малевского и Ежевского. Первого ты знаешь по имени, а я ручаюсь за его душу и талант»².

Мицкевич стал другом Пушкина. Он с глубоким уважением следил за многогранной деятельностью русского поэта.

Польский историк и литературовед Генрих Батовский высказал мысль о том, что общение Мицкевича с декабристами и Пушкиным содействовало развитию фольклорных интересов польского поэта. «Среди декабристов царил культ народности, — пишет Батовский, — они подчеркивали значение обычаев, народных песен и вообще фольклора... Надо полагать, что их влияние усилило в поэте привезенную из родного края симпатию к народному творчеству»³. Далее Батовский указывает на большую роль Пушкина в ознакомлении Мицкевича с устным творчеством русского и других славянских народов⁴. Поставленный Батовским вопрос должен рассматриваться в неразрывной связи с общественными и эстетическими взглядами, с творчеством как передовых деятелей русской литературы, так и польского поэта, и требует тщательного изучения на широком фоне социально-политической жизни России и Польши 20-х годов XIX века.

В среде декабристов и всей передовой русской общественности 20-х годов вопрос о глубокой любви русского народа к родине, о его национально-героических традициях был глубоко актуален. Декабристы и

¹ Н. Ш. Туманский и Мицкевич. Киевская старина, 1899, март, стр. 300.

² Там же.

³ Mickiewicz a serbska pieśń ludowa. — Pamiętnik literacki, 1934, zesz. 1—2, str. 34.

⁴ Там же, стр. 35.

Пушкин, как известно, горячо интересовались отечественной историей и устным творчеством родного народа, в первую очередь героико-патриотическими и социально-обличительными его произведениями.

Творческий путь великого русского поэта служил для Мицкевича великим примером того, как близкая народным массам, прогрессивная национальная поэзия вырастает на народной основе, питаясь в качестве истоков фольклором и отечественной историей. В своем некрологе, посвященном памяти Пушкина, Мицкевич подчеркнул, что его русского друга к величию, к созданию гражданских, народных произведений вел путь проникновения в сокровищницу русской истории и устного творчества родного народа. Автор некролога отмечает, что Пушкин «слушал народные предания и сказки, народные песни и изучал историю своей родины», что он «врастал корнями в Россию, в родную свою землю»¹. Русский поэт, как указывает далее Мицкевич, создавая исторические произведения, отнюдь не руководствовался «желанием просто развивать свою эрудицию в историческом направлении».

Пушкин, как известно, в ряде своих статей, заметок и писем провозгласил мысли о родной народной поэзии и чистом, образном и богатом русском национальном языке, как животворных источниках русской национальной самобытной литературы². Большинство его статей и заметок было создано в те годы, когда Мицкевич был в России, и польский поэт мог знать их непосредственно от Пушкина или из печатных изданий. Мицкевич в одной из своих бесед с Одынцем говорил об обветшалости искусственной, фальшивой поэзии, процветающей в придворных сферах, о правдивости и простоте, как необходимейших качествах истинной литературы, соответствующей потребностям времени, об устном народном творчестве, как источнике обновления поэзии³. Эти мысли восходят к знаменитым пушкинским идеям народности литературы, в частности к заметке Пушкина «О поэтическом слог» (1828). «В зрелой словесности приходит время, — писал Пушкин, — когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному»⁴. Осуждая «напыщенность», погоню за «условными украшениями стихотворства», Пушкин призывает «приблизить поэтический слог к благородной простоте»⁵.

Глубокие, прогрессивные мысли об огромном значении русского национального языка, устного народного творчества и национально-исторических традиций для развития русской литературы пропагандировали А. Бестужев и В. Кюхельбекер. В статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», Бестужев утверждал, что великий поэт может вырасти только на родной народной почве: «...Богатое нечерпанное лоно старины и мощного, свежего языка перед ним

¹ Adam Mickiewicz. Poezje, t. IV. Warszawa, 1888, str. 309.

² (О французской словесности), 1822 или 1824; письмо к брату, 1824; (О причинах, замедливших ход нашей словесности), 1824; О поэзии классической и романтической, 1825; «О предисловии г. Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», 1825; (О народности в литературе), 1826; О поэтическом слог, 1828; (Возражение на статью «Атenea»), 1828; Опровержение на критику, 1830; (Заметки о народной драме и о «Марфе Посаднице» Погодина), 1830 и др.

³ Odyńiec, Edward. Listy z podróży, t. I, Warszawa, 1884, str. 134.

⁴ А. С. Пушкин. Полн. собр. сочинений. Изд. Ак. Наук СССР, М.—Л., 1949, т. VII, стр. 80—81.

⁵ Там же, стр. 81.

расступается: вот стихия поэта, вот колыбель гения!»¹. Можно предполагать, что Мицкевич был знаком с этой статьей; польский поэт высоко ценил литературную деятельность своего русского друга, видел ее тесную связь с политической деятельностью декабристов. В послании «К русским друзьям» Мицкевич назвал Бестужева «вещим поэтом и воином». Другой выдающийся представитель дворянских революционеров В. Кюхельбекер в своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие» призывал писателей создавать патриотические произведения. «Вера праотцов, — писал он, — нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»².

Мысли декабристов и Пушкина о могучих патриотических силах русского народа, о его любви к свободе были близки и созвучны автору «Гражины». В процессе общения с выдающимися представителями русского освободительного движения окончательно формируются взгляды Мицкевича на роль народных масс в национально-освободительной борьбе. В этом убеждает нас изучение взглядов Мицкевича на народное творчество и поэтическое использование фольклора в русский период.

В России сложились теоретические взгляды Мицкевича на устное творчество славянских народов. В 1826 г. Мицкевич, например, выразил свое возмущение письмом Бродзинского редактору газеты «*Dziennik Warszawski*», посвященным народному творчеству. Шляхетский либерал Бродзинский считал славянские народные песни идиллиями, игнорировал в устном творчестве славянских народов выражение протеста против социального и национального гнета. Полемизируя с Бродзинским, Мицкевич в одном из писем к Одыну сообщал: «Что означает странное произвольное утверждение, что все бурное и даже возвышенное и трагическое чуждо характеру славян? Разве у нас только женские любовные песни? Всех этих странных утверждений я до сих пор не могу понять»³. Те произведения фольклора, в которых Мицкевич видел выражение «бурного, возвышенного и трагического» были правдивыми произведениями, выражающими протест народных масс против социальной несправедливости и их любовь к родине.

В атмосфере свободолобивых настроений передовой русской общественности, горячо сочувствовавшей борьбе угнетенных народов, и в непосредственном общении с Пушкиным, складывается интерес Мицкевича к устному творчеству греческих и сербских патриотов⁴. Батовский с полным основанием утверждает, что Пушкин познакомил Мицкевича не только с русским фольклором, но и с устным творчеством других славянских народов, в частности с поэзией сербских патриотов, боровшихся против турецкого ига⁵.

Мицкевич, помогавший своему младшему товарищу — польскому поэту А. Ходзько в его поэтической деятельности, принимал близкое участие в его работе над переводом новогреческих песен. В письме к Зану из

¹ Полярная звезда, С.-Петербург, 1825, стр. 7.

² Мнемозина, ч. 2, 1824, стр. 42.

³ Korespondencja Adama Mickiewicza, t. IV. Paryż, 1885, str. 86.

⁴ О глубоком сочувствии Пушкина борьбе греческого и сербского народов против иноземного ига см. книгу Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина». М., 1950, стр. 282—283.

⁵ Batowski, A. Mickiewicz a serbska pieśń ludowa. — Pamiętnik literacki, 1934, zes. 1—2, str. 35.

Москвы Мицкевич писал: «Олесь Ходзько увеличил число моих друзей — любимый мальчик. Он почти жил у меня, и мы не могли нарадоваться, глядя друг на друга. Олесь перевел греческие песни из Фориэля, вскоре они появятся в печати; очень хороший перевод! Слава богу, Олесь преодолел свой темный стиль».¹ Горячее сочувствие прогрессивной русской общественности национально-освободительной борьбе угнетенных народов, сочувствие — одним из проявлений которого было внимание к клефтскому фольклору (клефтыские песни переводил Н. Гнедич) — вызвало восхищение Мицкевича. Впоследствии Мицкевич в статье «О стремлении народов в Европе» (1833), с любовью говоря о честных, передовых людях, стремившихся помочь греческим, испанским, неаполитанским повстанцам, писал: «От Гибралтара до Москвы можно было встретить дома, ликующие или одетые в траур в зависимости от побед или поражений рыцарей свободы».² Близко общаясь с Пушкиным, Мицкевич разделял его глубокий интерес к передовым, бунтарским элементам народного мышления, его веру в исторически прогрессивные творческие силы народных масс. Замечательным памятником, запечатлевшим общность демократических стремлений двух великих поэтов, являются строки Пушкина:

«...Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся».

Целеустремленно и последовательно борясь за народность польской литературы, Мицкевич в литературно-критических статьях 1824—29 годов разоблачает ложные, реакционные взгляды эпигонов классицизма на задачи поэзии и пути развития литературного языка. Важнейшими вехами прогрессивной общественно-литературной деятельности Мицкевича были статьи «Франциск Карпинский» (1827), «О варшавских критиках и рецензентах» (1828) и поэма «Конрад Валленрод» (1826—27).

В «Конраде Валленроде» Мицкевич призывает польских поэтов беззаветно служить делу национально-освободительной борьбы и утверждает, что высокого звания поэта достоин только тот, кто творит для народа. В главе, описывающей пир крестоносцев, автор нарисовал сатирические образы поэтов, равнодушных к судьбам родины. Поэт, приехавший из Италии, спел лживый хвалебный гимн в честь магистра ордена монахов-извергов. За это он был награжден кошельком с деньгами и глубоким презрением сына литовского народа Конрада Валленрода. В образе молодого трубадура, «прибывшего с берегов Гароны», Мицкевич осмеял авторов идиллических стихотворений о влюбленных пастушках и консервативных западноевропейских романтиков, «воспевающих заколдованных дев и блуждающих рыцарей».

Борясь за гражданственность польской поэзии, Мицкевич содействовал стремлению передовых шляхетских патриотических кругов поставить литературу на службу национально-освободительному движению. Орган тайной варшавской организации «Союз свободных поляков», газета «Dekada», в которой сотрудничал М. Мохнацкий — выдающийся представитель польской романтической литературной критики, призывала поэтов «бросить

¹ Korespondencja Adama Mickiewicza, t. I, Paryż, 1874, str. 29.

² Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. VI, Cz. II, Warszawa, 1933, str. 206.

тысячу раз повторяемые вздыхания к Хлое, ручьям и лесам и вступить на широкое поприще служения польскому народу...»¹.

Вдохновляющий пример самоотверженного служения родине, мужественной борьбы против реакции и угнетения Мицкевич видел в деятельности Пушкина и поэтов-декабристов. В своем послании «К русским друзьям» Мицкевич с глубокой любовью говорит о Рылееве и Бестужеве, как о писателях-борцах, героях, сражавшихся против царизма пером и оружием. Подчеркивая тесную связь творчества Пушкина с декабристским движением, Мицкевич в некрологе, посвященном памяти русского поэта, писал: «Пушкин, как и все его друзья, находился в оппозиции и выпустил в свет несколько эпиграмм против царского правительства и даже непосредственно против самого царя; Пушкин сочинил даже оду «Кинжал». Эти поэтические сочинения обошли всю Россию от Петербурга до Одессы в рукописях, их жадно читали, разбирали, комментировали, восхищались ими. Нужно отдать справедливость, что для создания подобных произведений в России нужна гораздо большая смелость, чем та, которая была бы необходима, чтобы поднять восстание на улицах Парижа или Лондона. С этого времени Пушкина стали считать главой идейной оппозиции, политиком, опасным для правительства. Царь нашел нужным запретить ему пребывание в столице и выслать его в отдаленную провинцию, что спасло поэту жизнь, ибо вскоре была раскрыта очень большая тайная организация. Восстания в Петербурге и в южных провинциях были подавлены.

Многие революционеры погибли на виселице или были сосланы на пожизненную каторгу в сибирские рудники»². Так Мицкевич с присущей ему пронизательностью отметил огромное общественное революционизирующее значение творчества своего великого русского друга, широкую популярность его произведений, горячую любовь к нему всех передовых людей России.

Мицкевич глубоко понимал большое прогрессивное значение русской литературы, тесно связанной с освободительным движением, и хотел ознакомиться с нею всю читающую Польшу. Борясь за демократизацию литературы, Мицкевич стремился сделать достоянием широких кругов польского общества произведения не только польских, но и русских писателей. О стремлении поэта систематически знакомить польских читателей с произведениями русской литературы свидетельствует его намерение издавать в Москве при участии русских литераторов журнал на польском языке «Irys». Выступая как литературный критик, Мицкевич пропагандирует мысль о необходимости сближения «литератур двух соплеменных народов»³, утверждает, что это сближение принесет большую пользу. Рецензируя польский перевод поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан», Мицкевич называет ее «прекраснейшим творением в новой российской словесности» и утверждает, что она требовала от переводчика — А. Рогальского — «таланта и восторга»⁴. «Сила слога, богатство выражений, гармония стихов подлинника, — пишет он, — исчезли в переводе, слабом и часто

¹ Цит. по книге Б. Лимановского «Historja demokracji polskiej», cz. I, Warszawa, 1946, str. 182—183.

² Adam Mickiewicz. Poezye, t. IV, Warszawa, 1888, str. 305—306.

³ Московский телеграф, 1827, ч. XIV, стр. 317.

⁴ Там же, стр. 320. Польский текст рецензий опубликован полностью в книге С. Фишмана «Mickiewicz w Rosji. Z archiwów, muzeów, bibliotek Moskwy i Leningradu», Warszawa, 1949, str. 317—321.

неверном»¹. О страстном желании Мицкевича ознакомить польский народ с русской поэзией и журналистикой и, в первую очередь, с деятельностью Пушкина, свидетельствует также одно из писем поэту Одынцу, написанное в марте 1827 г. Мицкевич рассказывает Одынцу, редактировавшему в то время газету «Rozmaitości» («Разное») в Варшаве, о современных русских журналах, особое внимание уделяя «Московскому вестнику». Сообщив о том, что «Вестник Европы» Каченовского «упал в глазах общественного мнения», поэт пишет: «В этом году появился «Московский вестник». Почти все здешние молодые поэты и литераторы входят в редакцию, главный сотрудник ее — Погодин, но самой сильной опорой «Вестника» является Пушкин»². Отозвавшись восторженно о «Борисе Годунове» Пушкина, Мицкевич далее поручает Одынцу «эти сообщения о журналах, основательней отредактировав, поместить в газете».

Мысли Мицкевича о связи литературы с фольклором, в ранний период творчества носившие на себе еще печать незрелости и некоторой отвлеченности (статья «О романтической поэзии»), в 1824—1829 гг. складываются в последовательную систему, приобретают наибольшую ясность, глубину и конкретность.

В русский период Мицкевич пропагандировал устную народную поэзию как один из животворных источников польской национальной самобытной литературы, передовой, правдивой, патриотической. Развитию такой литературы Мицкевич прокладывал пути и как великий поэт, и как литературный критик.

Пропагандируя лучшие достижения творческой деятельности польского поэта Карпинского, Мицкевич в 1827 году писал: «Карпинский сделался поэтом своего народа и своего времени. В его песнях отразился характер и дух соотечественников»³. Причину популярности стихотворений Карпинского, их успех в среде широких читательских кругов Мицкевич видит в том, что поэт обращался к родному народному творчеству и на его основе создавал лучшие свои произведения. «Все это облечено, — писал автор некролога о поэтическом творчестве Карпинского, — усовершенствованною версификациею народных песен, и оттого-то поэзия Карпинского есть самая народная, любимая всеми его соотечественниками, ибо каждый поляк, читая стихотворения Карпинского, оживает в памяти своей сцены, когда-то виденные, вспоминает голос и рифмы, знакомые его слуху, родные ему, но являющиеся в новой красе. Одним словом: селянки, сложенные из столь многих народных элементов, одушевленные высоким талантом, сделались народными песнями»⁴. Мицкевич ставит в заслугу Карпинскому то, что сцены, изображенные в его произведениях, происходят «в деревне, действующие лица — люди обыкновенные». Но в то же время автор некролога справедливо отмечает в качестве отрицательной стороны поэзии Карпинского ее узость и ограниченность, оторванность от актуальных

¹ Там же, стр. 320. О переводе А. Рогальского см. в статье К. Н. Державина «Пушкин в славянских странах». — Труды первой и второй всесоюзных пушкинских конференций. М.—Л., 1952, стр. 230. О глубоком интересе Мицкевича к «Бахчисарайскому фонтану» и о том, как связан сонет польского поэта «Гробница Потоцкой» с поэмой Пушкина см. в статье Н. В. Измайлова «Мицкевич в стихах Пушкина» (К интерпретации стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов»). — Ученые записки Чкаловского государственного педагогического института им. Чкалова, вып. 6, серия историко-филологических наук, Чкалов, 1952.

² Korespondencja Adama Mickiewicza, t. IV, Paryż, 1885, str. 91.

³ Московский телеграф. 1827, ч. XV, стр. 370.

⁴ Там же.

политических проблем современной жизни. Другой слабой стороной творчества Карпинского Мицкевич считает непреодоленную до конца подражательность античным идиллам¹.

Таким образом, Мицкевич-критик утверждал, что обращение поэтов к отечественному фольклору способствует приближению литературы к широким кругам общества. Автор статьи призывал отечественных писателей создавать самобытные национальные произведения, широко и полно изображающие жизнь польского народа.

Свои мысли о национальной поэзии и устном народном творчестве Мицкевич высказал также в беседах с поэтом Одынцем. Они происходили в августе 1829 г., три месяца спустя после отъезда Мицкевича из России. Мицкевич говорил, что только те фольклорные произведения остаются, передаваясь из поколения в поколение, в памяти народа, которые глубоко соответствуют мыслям и чувствам народным, «проникли в его сердце и разум»². Именно благодаря такому отбору, производимому самим народом, устное творчество и является, по мнению поэта, ценным источником национальной литературы.

В отличие от консервативного польского литературного деятеля Ляха Ширмы, фальсифицировавшего фольклор, Мицкевич воспринимал обращение писателей к народному творчеству не как примитивизацию литературы, не как увод ее в сторону от актуальнейших общественно-политических вопросов. Говоря об устном народном творчестве, Мицкевич имел в виду лучшие, подлинно прогрессивные его произведения, выражающие протест против социальной несправедливости, показывающие душевную красоту и одаренность простых людей, их любовь к родине. Именно к таким произведениям обращался автор «Рыбки» и II части «Дзядов», «Привала в Упите», «Воеводы», «Конрада Валленрода» и др. произведений. Мицкевич сравнил устную народную поэзию с крестьянской девушкой, которая «черпает полными пригоршнями и пьет из источника, прежде чем воду трубами отведут в город к фонтанам и на чай»³. Этот источник, по мысли Мицкевича, — действительность, жизнь; поэт утверждал далее, что из этого же источника «черпали все великие поэты, сколько их ни было на свете».

Мицкевич, как об этом свидетельствуют некролог «Франциск Карпинский» и беседы с Одынцем, стремился к тому, чтобы польские поэты создавали произведения, близкие к устному творчеству родного народа, и ставили в них основные вопросы социально-политической жизни Польши. Борясь за национальную самобытность, близость к народному творчеству и высокую гражданственность польской литературы, Мицкевич продолжал и развивал традиции Гугона Коллонтая — известного польского публициста, сподвижника Тадеуша Костюшки.

В годы пребывания в России Мицкевич объявил решительную борьбу лагерю реакционных польских литераторов. Классовую позицию эпигонов классицизма прекрасно определил Мицкевич, когда он устами героя IV-й части «Дзядов» Густава назвал их «черными писателями», которые «рабелепствуют перед высокомерными панами, летят, словно проклятая туча саранчи, туда, куда посылает их разгневанный пан»⁴. Глава эпигонов

¹ Московский телеграф, 1827, ч. XV, стр. 370, 371.

² Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. XVI, Rozmowy, Warszawa, 1933, str. 70.

³ Odyniec, Edward. Listy z podróży, t. I. Warszawa, 1884, str. 322.

⁴ Pisma Adama Mickiewicza, t. III, Lipsk, 1862, str. 93.

классицизма Каетан Козьмян в своих мемуарах благодарил порабитителей Польши за то, что они ограждают польский господствующий класс от крестьянских восстаний¹.

Борьба между передовыми романтиками и реакционными эпигонами классицизма развернулась наиболее остро вокруг вопросов развития польского литературного языка.

В свете труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» становится понятной большая прогрессивная роль, которую сыграла борьба Мицкевича против реакционных польских литераторов за дальнейшее развитие и совершенствование польского литературного языка на широкой основе общенародного польского языка.

В своей грандиозной работе в области развития и совершенствования польского литературного языка Мицкевич опирался на достижения Рея, Кохановского, Кленовича, Красицкого, Нарушевича, Трембецкого, Ясинского, Венгерского, Заблоцкого, Богуславского и других крупных польских писателей прошлого, внесших свой вклад в дело распространения в литературе общенародного, национального польского языка. Мицкевич писал свои поэтические произведения живым, свежим и красочным общедоступным польским национальным языком, обогащая и отбатывая его, стремясь придать ему наиболее совершенные формы. Это вызывало ненависть реакционных литераторов.

В то время, как Мицкевич стремился расширить круг читателей, эпигоны классицизма создавали свои произведения для узких помещичьих кругов. Стремление реакционных литераторов отгородить литературу от народа, замкнуть ее в рамках аристократического салона Мицкевич-сатирик заклеил позором в 8-й сцене III-й части «Дзядов». 1-й литератор, прототипом которого был, как известно, Каетан Козьмян, выступает, как реакционер и монархист. Он утверждает, что только двор способен «издавать законы вкуса, красоты и славы». Да и не только поэзия, вся Польша, по мнению 1-го литератора, гибнет от того, что в Варшаве нет двора². Реакционные литераторы пытались обеднить словарный состав польского литературного языка и навязать в качестве нормы салонный жаргон верхушки польского господствующего класса. Эти жалкие попытки не имели успеха.

И. В. Сталин в своем гениальном труде «Марксизм и вопросы языкознания», характеризуя диалекты и жаргоны верхушечных слоев имущих классов, указывает:

«У них есть: набор некоторых специфических слов, отражающих специфические вкусы аристократии или верхних слоев буржуазии; некоторое количество выражений и оборотов речи, отличающихся изысканностью, галантностью и свободных от «грубых» выражений и оборотов национального языка; наконец, некоторое количество иностранных слов. Все же основное, т. е. подавляющее большинство слов и грамматический строй, взято из общенародного, национального языка. Следовательно, диалекты и жаргоны представляют ответвления от общенародного национального языка, лишенные какой-либо языковой самостоятельности и обреченные на прозябание»³. Эта глубокая характеристика, которую И. В. Сталин дал

¹ См. С. Н. Драницин. «Польское восстание 1863 г. и его классовая сущность», Л., 1937, стр. 83—84.

² Pisma Adama Mickiewicza, t. III, Lipsk, 1862, str. 169.

³ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1953, стр. 14.

жаргонам верхушечных слоев имущих классов, вполне применима к жаргону польской земельной аристократии. Эпигоны классицизма, верные слуги польских магнатов, в своих исполненных ненависти к народу сатирах, статьях и пародиях злобно осмеивали язык поэтических произведений Мицкевича. Каетан Козьмян, яростно нападая на произведения Мицкевича, Северина Гошинского, Антония Мальчевского, Маврикия Гославского и других поэтов-романтиков, писал в сатирическом послании:

«U gminu są godniejsze dla wieszczów pamiątki,
Zasiądźmy z lutnią w ręku między wiejskie prządk
I własnym ich językiem nowe tworząc wzory,
Śpiewajmy...

...Nam zaśpiewa kaszkę, a choć ta jest brudna,
Przedmiot gminny dostarczy wątku do osnowy —
Cóż ztąd, że nieco trąci — ale narodowy»¹.

(«У простонародья есть ценные для поэтов памятники; давайте сядем с лирой в руках среди деревенских прях и собственным их языком, создавая новые образцы, споем... Поэт споет сказку, хотя она и грязная; простонародная тема снабдит его сюжетом и станет основой; не беда, что тема вонючая, лишь бы она была национальная»).

В варшавских аристократических салонах повторяли модную перифразу Осинского; она осмеивала живые, разговорные обороты речи, которыми оканчивается песня, исполняемая хором крестьян и крестьянок (II-я часть «Дзядов») ². Мицкевич видел, что люди из народа с восторгом встречают его поэтические произведения, а реакционные круги общества подвергают эти произведения, и прежде всего язык, которым они написаны, злым насмешкам.

«В то время, как в передних зачитывались, — рассказывает Мицкевич о первых двух томах своих произведений, — в салонах царили смех и возмущение» ³.

Мицкевич ставил себе в заслугу, что в его поэтических произведениях богато представлены слова и выражения, почерпнутые из живой, устной речи польского народа, и хорошо понимал, как аристократы ненавидят за это его поэзию. В письме к Лелевелю по поводу отклика врагов передовой поэзии на свои сонеты он писал:

«Я предвидел все: сентиментальные дамы осудили за слишком земные чувства, а салоны — за выражения в стиле горничных» ⁴... Впоследствии в эпилоге к «Пану Тадеушу» Мицкевич с гордостью сказал о том, что его произведения просты, как народные песни.

В статье «О варшавских критиках и рецензентах», которую поэт поместил в качестве предисловия к двухтомному собранию своих сочинений, изданному в Петербурге, Адам Мицкевич открыто выступил против лагеря реакционных эпигонов классицизма. Автор статьи неопровержимо доказал полную несостоятельность их вредных, мешавших прогрессивному

¹ Цит. по книге Л. Семенского: «Portrety literackie», t. I. (Kajetan Koźmian), Poznań, 1865, str. 345.

² См. С. С. Советов. «Творческий путь Адама Мицкевича». — Ученые записки Ин-та славяноведения АН СССР, т. II, М.—Л., 1950, стр. 123.

³ Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. XVI, Warszawa, 1933, str. 225.

⁴ Korespondencja Adama Mickiewicza, t. III, Paryż, 1876, str. 285.

развитию польской национальной поэзии, взглядов на язык литературных произведений. Он утверждал, что оправданное и целесообразное употребление «слов и выражений, отличающихся от принятого книжного языка», необходимо для развития литературного языка¹. В то же время Мицкевич указывал, что излишнее и неуместное их употребление не приносит пользы². Автор статьи осмеивает «варшавских критиков и рецензентов», которые, вооружившись поэтикой Буало, старой грамматикой и словарем, подчеркивают «неблагородные выражения» в поэтических произведениях, которые имеют успех у широких читательских кругов³. По мысли Мицкевича, публика, общество судят о целесообразности введения в литературный язык новых слов и выражений, с течением времени принимая или отбрасывая их⁴. Ратуя за общедоступность, самобытность, богатство и выразительность польского литературного языка, поэт обвиняет эпигонов классицизма в том, что они пишут удивительно однообразным, бесцветным и мертвым языком и что произведения их поэтому, как две капли воды, похожи одно на другое⁵.

Статья «О варшавских критиках и рецензентах» составляет одну из важнейших вех в борьбе Мицкевича с лагерем реакционных литераторов за приближение польской литературы к народу. Автор статьи с большой сатирической силой обличает консерватизм, жалкое раболепие перед обветшавшими чужеземными лже теориями, схоластичность, невежество «варшавских критиков и рецензентов» и призывает к созданию передовых национально-самобытных литературных произведений. В борьбе против лагеря реакционных литераторов автор статьи обращался к истории польской литературы, пропагандируя тех поэтов, в творчестве которых он видел черты самобытности и правдивости — Немцевича, Трембецкого, Карпинского.

Блестящая полемическая статья «О варшавских критиках и рецензентах» осуществила полный идейный разгром возглавлявшегося Козьмянном лагеря эпигонов классицизма и была с энтузиазмом встречена передовой патриотической общественностью. Современник Мицкевича, собиратель фольклорист Казимир Владислав Вуйцицкий писал: «Кто не жил в те времена и не был участником горячей борьбы классиков с романтиками, тот не может себе представить, какое могучее духовное влияние произвела статья Мицкевича. Насколько различны были явления, вызванные ею в этих двух лагерях!.. В старом — гнев и возмущение, а после них — столбняк; в молодом — не поддающийся описанию восторг и энтузиазм: вместе с пробудившимся презрением к тем, кто не был горячим сторонником новых понятий, новых путей поэзии»⁶.

В поэзии 1824—29 гг. Мицкевич продолжал и углублял одну из основных тем виленско-ковенского периода — тему обличения польского феодального класса. В России поэт создал произведения, клеймящие позором как паразитизм и эксплуататорскую сущность этого класса, так и его антипатриотическую, враждебную национальным интересам Польши, политику.

В стихотворении «Чин» он бичует продажность и карьеризм представителей современной ему реакционной шляхты, верно служивших царскому

¹ Pisma Adama Mickiewicza, t. V. Lipsk, 1876, str. 52.

² Там же, str. 53.

³ Там же, стр. 53, 66.

⁴ Там же, стр. 53.

⁵ Там же, стр. 62—63.

⁶ Wójcicki, K. W. Franciszek Salezy Dmochowski. — Biblioteka warszawska. 1871, t. III, str. 436.

самодержавию. За каждой из строф стихотворения, рисующих сатирический образ шляхтича-чиновника, следует веселый припев, провозглашающий здравицу в честь тех, кто не заботится о чинах. Ритм стихотворения богат, разнообразен и гибок. Из замедленного, протяжного в строках, осмеивающих карьериста, который карабкается все выше и выше, ритм становится энергичным и быстрым в следующем четверостишии, содержащем гневное обвинение, брошенное автором в лицо своему герою, а затем сменяется живым, песенным ритмом припева. В «Чине» употреблены взятые из разговорной речи естественные и точные выражения, которые помогают автору отчетливо передать его насмешливое, презрительное отношение к своекорыстному шляхтичу, который «сажает кресты на живот, на грудь, на колени». Сурово осуждая карьериста как непримиримого врага, желая ему гибели, поэт пишет:

«Jeżeli zbrukał sumienie
Dalićbóg że skręci szyję»¹.

(«Если он запятнал совесть, то ей-ей, свернет себе шею!»). Поэт обращается в «Чине» к распространенному в польском фольклоре фантастическому мотиву похищения чертом души шляхтича, совершившего много злых дел. Этот мотив разработан в народных преданиях, в песнях о самодуре и пьянице, шляхтиче-чернокнижнике Твардовском. В польских фольклорных произведениях о Твардовском в фантастическом преломлении нашла своеобразное отображение жизнь своевольных панов, проводивших время в кутежах и злых забавах. В преданиях и песнях о Твардовском народ выразил свое глубокое презрение к образу жизни феодалов. Мицкевич, как известно, в виленско-ковенский период на основе преданий и песен о пане Твардовском создал баллады «Тукай» и «Пани Твардовская». Последняя, исполненная живого народного юмора, проникнута, так же как и ее фольклорные источники, презрительным отношением к шляхтичу-бездельнику и его чудовищно уродливой и злой жене². Автор «Чина» высмеивает своего героя и утверждает, что его «успехи» недолговечны:

«Lecz wkrótce śmierć się zbliża,
A z nią piekielna męka:
Tego jednego krzyża
Belzebub się nie lęka»

(«Но вскоре приблизится смерть, а с нею муки ада: одного только этого креста не боится Вельзевул»).

Стихотворение «Чин» было произведением актуальным. В нем нашел отражение усиливавшийся в связи с обострением кризиса феодально-крепостнических отношений в Польше процесс сближения реакционных шляхетских кругов с поработившими Польшу монархическими режимами. Крупные польские землевладельцы видели в этих режимах своих верных защитников от растущего крестьянского антифеодального движения. Карл Маркс и Фридрих Энгельс называли польскую аристократию «искренней союзницей поработителей Польши»³. Тема обличения польских аристократов-

¹ Pisma Adama Miczewicza, t. I. Lipsk, 1862, str. 178.

² Жена шляхтича изображена в польской народной песне «Pani Twardowska». См. Piosnki ludu wielkopolskiego. Zebrał i wydał J. J. Lipiński, Poznań, 1842, str. 115.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VI. стр. 397.

антипатриотов найдет впоследствии развитие в сатирических сценах III-й части «Дзядов».

Разоблачая современных представителей реакционной шляхты, поэт обращается в то же время к изображению той позорной роли, которую сыграли польские магнаты в прошлом. В 1825 году Мицкевич создал поэму «Привал в Упите»; она основана на народных и мелкошляхетских устных исторических преданиях о пане Сицинском¹. Сицинский — подлинное историческое лицо, посол от города Упиты на сейм 1652 года. Фольклорист Ян Виторт в своем исследовании, посвященном устным преданиям об упитском после, сообщает, что Владислав Сицинский, богатый помещик, приближенный князей Радзивиллов, из эгоистических побуждений сорвал сейм². В устных преданиях об упитском после повествуется о том, как Сицинский за свои тяжелые преступления был наказан: его убило молнией, а земля отказалась принять прах магната, и уродливый труп валялся на улице местечка Упиты. Согласно историческим данным, приведенным Витортом, молнией убило отца упитского посла, Яна Сицинского, а набальзамированный труп Владислава Сицинского, выброшенный из могилы, как полагают, католиками, в руки которых перешел упитский протестантский храм, действительно можно было увидеть в местечке даже во времена Мицкевича³.

В фольклорном образе Сицинского народные массы обобщили черты, характерные для польских феодалов-магнатов, как жестоких эксплуататоров крестьян и руководствовавшихся своекорыстными интересами политиков, предававших родину. Ян Виторт приводит полностью в своей статье одно из хорошо сохранившихся, наиболее полных народных преданий о Сицинском; оно записано фольклористом со слов человека из народа, горожанина-извозчика⁴. Главное место занимает в этом предании изображение невыносимо тяжелой участи крестьян Сицинского, подвергавшихся чудовищной эксплуатации и жестоком издевательствам. Рисуя усиление крепостного гнета, предание рассказывает:

Za starego chłopci odrabiali trzy dni pańszczyzny, a trzy dni pracowali na siebie; bo uprawiali swoje grunty; młody przyłączył ich do dworskich, a kazał pracować cały tydzień. Zabrano chłopom bydło, konie, świnie i kury i zaczęto ze dworu wydawać ludziom zboże na chleb, ale tak mało i tak zle, połowa dyrsy, że ludzie puchli z głodu i umierali... Bili ich też, katowali, włóczyli, przywiązując do brony...»⁵

«При старом пане крестьяне отбывали барщину три дня в неделю, а три дня работали на себя, ибо они имели свои клочки земли. Молодой пан присоединил эти земли к своим, помещичьим, а крестьян заставил каждый день отбывать барщину. У крестьян отобрали коров, лошадей, свиней и кур и начали выдавать им рожь, но давали ее так мало и она была такая плохая, пополам с сорняком, что люди пухли с голоду и умирали... Били их тоже, мучили, волочили, привязывая к сохе...»

Далее повествуется о том, как часть окрестной мелкой шляхты не хотела, чтобы Сицинский стал послом на сейм, и своевольный пан распра-

¹ См. назв. соч. Здзярского, стр. 117—121, а также исследование Яна Виторта «Legenda o Sicińskim», Wiśła, 1897, t. XI, zes. III, str. 433—447.

² Виторт, Я. Назв. соч., Wiśła, 1897, t. XI, str. 446.

³ Там же, стр. 446.

⁴ Там же, стр. 436—439.

⁵ Wiśła, 1897, t. XI, str. 437.

вился за это с нею. Он пригласил шляхтичей к себе на пир, подал им вино, смешанное с беленой, и приказал слугам поссорить гостей, вызвать их на драку; многие гости по вине коварного хозяина были убиты и ранены. В предании отмечено, что совет, на который собрались богатые паны, в их числе Сицинский, к королю, не дал никаких результатов. В заключительных словах народного предания говорится о Сицинском как об изменнике родины.

Язык исторического народного предания о Сицинском прост, выразителен и поэтичен. «И вскоре заплакали люди кровавыми слезами», — говорит предание о крестьянах, перешедших во владение к молодому пану Сицинскому. В лаконичных предложениях этого фольклорного произведения заключены глубоко верные наблюдения и обобщающие мысли. Перечислив преступления, совершавшиеся жестоким магнатом по отношению к крестьянам, предание говорит: «Известно — делал, что хотел, ибо суда на панов тогда не было... Мужиков-то уж никто не защищал»¹. «...Какое тогда значение имела для пана жизнь мужика?» — с гневом спрашивает предание, рассказав о том, как Сицинский отрубил голову кучеру только за то, что лошади опрокинули повозку. В предании употреблена народная пословица, подчеркивающая произвол господствующего класса и бесправие народных масс: «До бога высоко, до короля далеко». Социально-обличительный смысл приобретает в контексте предания пословица «Яблоко падает недалеко от яблони, каков отец, таков сын». Молодой Сицинский, говорится в предании, был еще большим извергом и мучителем крестьян, чем его жестокий отец.

Во всех трех частях народного антикрепостнического предания об упитском после нашла отражение историческая действительность Польши второй половины XVII века: и в описании того, как помещик, сгоняя крестьян с земли, присоединял ее к своему фольварку и увеличивал барщину, и в изображении безудержного своеволия богатого феодала, и в сообщении о том, что магнат стал изменником родины.

Мицкевичу, высоко ценившему в народном творчестве правдивое изображение действительности, предания о Сицинском были созвучны и дороги. Картина потрясающей нищеты, голода и бесправия крестьян, ограбленных и истязуемых помещиками, нарисованная во II части «Дзядов», так же правдива, дышит такой же непримиримой ненавистью к угнетателям народа, как картины, нарисованные в фольклорных произведениях об упитском после. В годы пребывания Мицкевича в России тема обличения польских феодалов-крепостников как жестоких эксплуататоров и мучителей народа неразрывно связывается в творчестве поэта с темой обличения их гибельной для национальных интересов Польши политической практики. В России Мицкевич обращается к творческому использованию антикрепостнических исторических польских народных преданий. Они помогли поэту стать на точку зрения народных масс, ненавидевших феодалов и как алчных эксплуататоров, и как предателей родины.

В поэме «Привал в Упите» автор рассказывает о том, как он, проезжая местечко Упиту, видел труп Сицинского и слышал предание об упитском после. В поэме нарисована бытовая сценка. Остановившись в бедном полуразрушенном упитском трактире, скучающий герой поэмы стал прислушиваться к разговору сидящих за столом людей. Один из посетителей заговорил о трупе Сицинского. В ответ на вопросы проезжего ему расска-

¹ Wisła, 1897, t. XI, str. 436.

зали, что земля отказывается дать приют телу упитского посла. Трое посетителей трактира, споря друг с другом, каждый по-своему объясняют, в чем заключалась вина Сицинского. Старый обедневший мелкий шляхтич утверждает, что Сицинский наказан за высокомерие и произвол, в частности за коварную расправу с местной мелкой шляхтой, отказавшейся однажды выбрать своевольного магната послом на сейм. «На каждом сеймике Сицинский был диктатором!» — с гневом восклицает шляхтич¹. В полном соответствии с народным преданием рассказчик повествует о том, как вероломный и мстительный пан подал своим гостям отравленное вино и спровоцировал их на драку, которая окончилась для одних смертью, для других — ранением.

Автор широко вводит в свою поэму диалоги, добивается разговорной простоты синтаксиса и живой интонации. Речь каждого из рассказчиков имеет свои особенности. Так, в рассказе мелкого шляхтича встречаются латинские слова и термины, однако, преобладают чисто польские обороты речи и идиомы. С негодованием повествуя о все возраставшем самомнении богатого помещика, старый шляхтич употребляет конкретно-образное выражение: «*Rozciął też kłóć w oczy zbyt rogata duma*» («Стала резать глаза слишком уж наглая надменность»). Живым и красочным языком рассказывает старик о кровавом пире, устроенном Сицинским:

«Daje obiad. Zwiedziona zbiera się drużyna;
Gnie się stół pod misami, cieką strugi wina,
Łyka plebs, wtem blekotem zaprawione męty
Durzą głowy: z wesela niechęci i wstręty;
Dalej kłótnia, hałasy, istna wieża Babel.
Od zębów szło do kijów, od kijów do szabel»².

«Всех на обед созвал, и сеймик весь пришел
Вино лилось рекой, от яств ломился стол.
Но были вина все настоены на зелье,
И пьяной дракою сменилось вдруг веселье.
Кто саблей действует, кто просто кулаком,
Своих быют и чужих. Гоморра и Содом!
Дрались отчаянно, и битва продолжалась,
Пока ни одного в живых там не осталось»³.

О другом посетителе трактира, — экономе, — поэт говорит с иронией. Автор высмеивает его завитой чуб, модный фрак и воротничок, осуждает недоверчивое отношение эконома к устным преданиям. Вдоволь пошутив над ними, второй рассказчик окончил свои речи сообщением о том, что он слышал от людей, читавших книги, о предательстве Сицинского во время войны. Третий посетитель трактира, старый костельный слуга (дьячок), возражает мелкому шляхтичу и эконому. Согласно его версии, Сицинский наказан богом за жестокое угнетение крестьян. Речь дьячка имеет реалистический, народно-бытовой колорит.

«*Pędził chłopów do pracy w święta i niedziele*»

¹ Pisma Adama Mickiewicza, t. I, Lipsk, 1862, str. 124.

² Там же, str. 124.

³ Адам Мицкевич. Собр. соч., М., 1948, т. I, стр. 137.

(«он гонял мужиков на работу в праздники и в воскресенья») рассказывает старик о Сицинском. Слово «*wędził*» (гнал) ясно и точно передает мысль рассказчика о том, что пан насильственно заставлял крестьян работать. При помощи одной лаконичной фразы поэт воссоздает картину подневольного труда: крестьяне не по своей воле шли на барщину, а по принуждению, их именно гнали вооруженные кнутами панские надсмотрщики. Приведенная строка поэмы взята Мицкевичем непосредственно из уст крестьян, из народной песни, из народного предания. Записанное Витортом предание говорит о Сицинском: «*Wędził na pańszczyznę w święta*» («Выгонял на барщину в праздники»). Слова правдивой, социально-обличительной польской народной песни — «В этой несчастной деревне вечная нищета» — гласят: «Есть дают скудно, а на работу выгоняют»¹. В другой песне крестьяне обращаются к панскому эконому с гневным упреком:

«*Podcinałeś nas batami,
.....
Wyganiałeś nas, wyganiał,
Nie dałeś nam jeść śniadania*»²

(«Ты бил нас кнутами, гнал нас, гнал,
не дал нам пополднивать»)

В поэме Мицкевича дьячок повествует далее о том, как Сицинский приказал однажды крестьянам в праздничный день копать колодезь и как за это алчный помещик был наказан.

Простым и выразительным народным языком старик рассказывает об уничтожении земельных богатств Сицинского:

«*Dokopał się swej zguby i powszechnej szkody!
Bo z owej studni tyle wybuchnęło wody,
Że pola, kędy niegdyś bujały pszenice,
Zarosły w paproć, łąki poszły w trzęsawice*».

«Потоком из земли вдруг хлынула вода,
Луга все залила и нивы затопила,
И все окрестности в болота превратила»³.

В двух последних строках автор пользуется характерным для народной поэзии художественным приемом контрастного противопоставления: картина, рисующая плодородную, колосающуюся спелой пшеницей ниву, сменяется картиной наводнения и опустошения.

Повествование третьего рассказчика о дальнейшей судьбе упитского посла полностью совпадает с народным преданием: Сицинского убило молнией, усадьба его сгорела, а труп преступного пана выброшен на позорище.

Дьячок, окончив свой гневный рассказ, отворил двери сарая, и автор увидел тело Сицинского. Поэт подчеркивает, что в облике мертвого упитского посла запечатлены черты, характерные для морально выродившихся, озверелых, преступных магнатов, сыгравших позорную роль в истории страны. Мицкевич пишет:

¹ Kolberg, O. Lud. Ser. XIII. Ks. Poznańskie, cz. V. Kraków, 1880, str. 91.

² Там же. Ser. XX. Radomskie, cz. I. Kraków, 1887, str. 130.

³ Адам Мицкевич. Собр. соч., т. I, стр. 138.

«Dzikość, szpecąca żywych oblicze zbrodniarzy,
Zda się dotąd zamarta grozić z jego twarzy;
Dotąd zdradziecka radość w ustach się uśmiecha,
Gniew rozbójniczy w czole, nade brwiami pycha.
Barki nadół pochylił, głową na pierś zwisnął;
Zda się, ze ciężar hańby do ziemi go cisnął...»

«Свирепостью, как встарь, лицо искажено,
И новою бедой грозит живым оно,
Как будто в статуе запечатлел ваятель;
Злодей безжалостный, убийца и предатель.
Повисла голова с проклятьем на челе,
Казалось, груз грехов клонил его к земле»¹.

Виторт, ссылаясь на отзывы современников Мицкевича, видевших в Упите набальзамированное тело Сицинского, отмечает, что в поэме «Привал в Упите» верно описан труп упитского посла².

Автор мирит своих собеседников:

«O towarzysze! — rzekłem, pocóście niezgodni?
On był nie jednej winien, ale wszystkich zbrodni».

«Друзья! — воскликнул я. — Да в чем вы не согласны?
Всех преступлений он виновник был злосчастный»³.

Рассказ каждого посетителя трактира основан, как отмечает Виторт, на определенном варианте предания о Сицинском: первый рассказ — на мелкошляхетском предании о кровавом пире, устроенном упитским послом, второй — на довольно редких устных исторических преданиях об измене Сицинского, третий — на народном предании о жестоком угнетении магнатом крестьян⁴.

Мицкевич, объединив различные варианты преданий о Сицинском, изобразил магната как алчного крепостника-эксплуататора, безудержного в своем произволе реакционного политика и изменника, продававшего родину шведским захватчикам. Такой обобщающий образ крупного польского помещика XVII века был нарисован в наиболее полных и правдивых народных преданиях, в частности в варианте, записанном Витортом со слов горожанина-труженика. Мысль объединения в поэме трех рассказов о Сицинском была подсказана Мицкевичу самой исторической действительностью и лучшими народными преданиями.

Антикрепостнические народные предания о Сицинском помогли автору «Привала в Упите» создать конкретно-исторический, социально четкий образ богатого польского помещика, помогли поэту подняться до беспощадного обличения всех сторон жизни польского феодального класса. Так, обращение Мицкевича к социально-обличительным историческим польским фольклорным произведениям способствовало развитию реалистических тенденций и углублению демократических, народных идей в его творчестве 1824—29 гг.

¹ Адам Мицкевич. Собр. соч., т. I, стр. 139.

² Виторт, Я. Назв. соч., стр. 447.

³ Адам Мицкевич. Собр. соч., цит. изд., стр. 139.

⁴ Виторт, Я. Назв. соч., стр. 434.

С «Привалом в Упите» неразрывно связана баллада «Czaty» (конец 1827 или начало 1828 гг.)¹. Их объединяет резкое осуждение устоев жизни крупных польских помещиков и близость к антикрепостническим произведениям народного творчества.

Эта очень популярная в Польше баллада Мицкевича стала польской народной песней². Русскому читателю она широко известна в замечательном пушкинском переводе. Баллада явилась блестящим воплощением тех передовых общественно-литературных и эстетических взглядов, которые окончательно сформировались у Мицкевича в России.

Совершенно естественно, что баллада, отвечавшая этическим и эстетическим понятиям народа, пользовалась успехом в массах и вызывала со стороны буржуазных литературоведов отрицательное отношение. Особенно неприемлема для них мысль о справедливости народной мести угнетателям лежащая в основе «Воеводы». Так, Аэр пишет: «В целом баллада не производит на читателя благоприятного впечатления. В ней нет таинственности, присущей понятиям народа... Нет прелести, создаваемой предчувствием загробного мира, а есть только сильные страсти, ведущие к преступлениям»³. Эмиль Петцольд, посвятивший балладе обширную статью, отмечает, что она является одним из шедевров балладного творчества Мицкевича. Он указывает на музыкальность ее ритма, мастерство композиции; однако в содержании баллады критик усматривает не типическое проявление народного миропонимания, а вмешательство «воли божьей». «Этот гайдук, — пишет Петцольд, — своим духом обязан богу... он не по собственному желанию вмешивается в дела пана, а только по высшему велению»⁴. Баллада рассматривается в статье изолированно от других произведений Мицкевича этого периода и от всей системы его литературно-общественных взглядов.

Сравнительный анализ баллады «Czaty» и пушкинского «Воеводы» содержится в статье П. Кулаковского «Славянские мотивы в творчестве Пушкина»⁵. Автор отмечает, что «для переводов с польского из Мицкевича Пушкин брал только такие произведения, в коих ему слышался народный мотив или отголосок народных преданий»⁶. Однако народный характер баллады «Воевода» Кулаковский рассматривает односторонне и фальшиво; он видит фольклорный мотив только в соперничестве воеводы и возлюбленного; согласно произвольному и безусловно ошибочному толкованию Кулаковского, Пушкин в своем переводе придал всему повествованию характер народного сказания тем, что приписал воеводе черты смелого, решительного, сильного соперника. Конфликт между воеводой-хозяином и слугой-казакom, занимающий центральное место как в оригинале, так и в пушкинском переводе, остается вне поля зрения Кулаковского. А между тем, если Пушкина, как утверждает автор статьи, привлекало в балладе Мицкевича воспроизведение народных мотивов, то это были прежде всего мотивы бунтарства и мести угнетателям. Об этом сви-

¹ В переводе А. Фета «Дозор» (Русский вестник, 1892, март 20—22), в переводе В. Маркова «Засада» (Вестн. Европы, 1897, янв., 251—253).

² Windakiewiczowa H. Ballady Mickiewicza wśród ludu. Lud, 1902, t. VIII.

³ Aer. Mickiewicz w Odesie i twórczość jego z tego czasu. Warszawa, 1898, стр. 86—87.

⁴ Petzold, Emil. O «Czatach» Mickiewicza. — Sprawozdanie dyrekcji IV gimnazjum we Lwowie za r. szkolny 1905, str. 14.

⁵ Русск. филолог. вестн., Варшава, 1899, № 3 и 4, стр. 1—22.

⁶ Там же, стр. 20.

детельствует хронологическая, тематическая и идейная близость «Воеводы» к «Истории Пугачева», хронологическая и идейно-художественная близость баллады циклу «Песен западных славян». Об этом свидетельствует также то глубокое внимание, с которым Пушкин, как известно, относился к выражению в народном творчестве социального протеста.

Баллада «Воевода» возникла в атмосфере интереса передовой русской литературной общественности к социально-обличительным мотивам русского фольклора и к устному творчеству греческих и сербских патриотов; в ней находит дальнейшее развитие тема народной мести помещикам, привлекавшая Мицкевича и раньше, в виленско-ковенский период его творчества.

Создавая «Воеводу», Мицкевич, вероятно, использовал распространенную в Польше антикрепостническую песню-балладу о пане-старосте¹. Баллада Мицкевича по тематике, идейному смыслу, по некоторым своим образам близка этому фольклорному произведению. Ряд мотивов — тайная любовь жены богатого помещика к человеку из народа, жестокая расправа с ними — сближают это произведение польской народной поэзии с русскими народными балладами «Любила княгиня камер-лакея» и «Ванька-ключник».

В польской народной балладе повествуется о том, как слуга догоняет ушедшего в поход пана-старосту и доносит ему о тайном свидании его жены Каси с портным (в иных вариантах — сапожником). В доказательство он показывает захваченные с собой ножницы. Староста возвращается домой и жестоко расправляется с женой и портным: по приказу пана они засечены досмерти или (в ряде вариантов) завязаны в мешок и брошены в реку. Мицкевич сохраняет тех же действующих лиц (слуга, воевода, жена и ее возлюбленный), ту же ситуацию (пан, внезапно узнав о свидании, готовится к расправе). В отличие от народной песни в «Воеводе» в роли возлюбленного выступает не портной, а молодой небогатый шляхтич. В песне человек из народа Ясь укоряет жену старосты в том, что она не убежала от нелюбимого мужа. В балладе Мицкевича юноша тоже обращается к жене воеводы со словами упрёка:

«Ja, choć z takim zapamię, tyle lat cię kochałem,
Będę kochał i jęczał daleki:
On nie kochał, nie jęczał, tylko trzosem zabrzączał,
Tyś mu wszystko sprzedała na wieki»².

«Сколько лет тобой страдал я,
Сколько лет тебя искал я!
От меня ты отперлась.
Не искал он, не страдал он;
Серебром лишь побряцал он,
И ему ты отдалась»³.

В этой строфе Мицкевич использовал распространенный в народной поэзии мотив противопоставления бессердечному богачу искренне любящего бедного юноши. В польской народной песне «Idzie stary, idzie» с презрением изображен богатый старик, который покупает себе жену; невеста

¹ Pieśni ludu polskiego. Zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I. Warszawa, 1857. pieśń N 7 (песня представлена в 23 вариантах).

² Pisma Adama Mickiewicza, t. I, Lipsk, 1887, str. 66.

³ А. Пушкин. Сочинения. ГИЗ «Худож. литер.», Ленинград, 1936, стр. 430.

боится и ненавидит его; она горячо любит молодого бедняка. Крестьянская девушка заявляет матери, что если ей прикажут выйти замуж за постылого, она покончит самоубийством. Героиня народной песни с презрением рассказывает о том, как богатый жених «бряцает монетами». Благодаря этому меткому выражению, в песне с предельной ясностью и точностью нарисован образ самодовольного богача, уверенного в силе денег. Аналогичное выражение употреблено в балладе Мицкевича. Пушкинский перевод великолепно передает всю конкретную образность и меткость этого выражения «серебром лишь побряцал он».

В ряде вариантов песни-баллады о старосте возлюбленный, человек из народа, изображен смелым, стремящимся к борьбе с жестоким старостой. Когда Ясь узнает о том, что разгневанный пан с сотней вооруженных гостей преследуют его, он не убегает, а ждет врагов с саблей в руке, готовый вступить в неравный бой. Ясь говорит:

«Nie będę uciekał po lipowym moście,
Mam szabelkę na rękę,
Mam rusznicę na łękę:
To niech sobie goni
Pan starosta w sto koni
I jego goście»¹.

«Не буду убегать по липовому мосту,
у меня сабля в руке, у меня мушкет
на луке, так пусть догоняют меня
пан-староста и его гости на сотне
коней».

Но узнав, что Кася убита, юноша в отчаянии кончает самоубийством.

С любовью созданный в песне образ мужественного человека из народа, восстающего против произвола магната, сохранен в «Воеводе». Он выступает в роли слуги-казака, убивающего хозяина. В противоположность песне о старосте слуга выступает в балладе Мицкевича не как доносчик, а как самоотверженный спаситель людей, обреченных воеводой на смерть. В образе казака Наума поэт обобщил настроения создателей и исполнителей антикрепостнической песни, которая осуждает изверга-старосту и глубоко сочувствует жертвам его насилия. В ряде вариантов песни отмечено, что дворовые крепостные оплакивали замученную Касю:

«Jak się rodzina Kasieńki zjechała,
To już Kasienka na marach leżała,
Wszystka czeladź płakała»².

«Когда семья Касеньки съехалась,
то Касенька уже лежала на столе,
вся челядь плакала».

С теплотой и сочувствием говорит народное произведение о Касе, которая поплатилась жизнью за любовь к юноше-труженику:

«A Kasiuchna, jak modra lelija,
Płacze za nią jej cała rodzina».

А Касенька, как лазоревая лилия,
плачет о ней вся ее семья...

«Leży ona — zwiędły kwiat;
Płacze ci ją cały świat»³

Лежит она, увядший цветок,
плачет о ней весь свет...

¹ Pieśni ludu zebrane przez K. W. Wójcickiego. Warszawa, 1836, t. I, str. 148.

² Pieśni ludu polskiego. Zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serja I. Warszawa, 1857, str. 111.

³ Kolberg, O. Lud. Serya XII. Ks. Poznańskie, cz. IV, Kraków, 1879, str. 225.

Традиционное для народной поэзии сравнение молодой женщины с цветом придает ее облику красоту и поэтичность. «Oj, krawczyku, nieboże, tyś, Kasieńko, nieboże» (ой, портной, бедняга, ты, Касенька, бедняжка), — с участием обращается песня к загубленным. В некоторых вариантах этой песни-баллады содержится фантастическое описание дальнейшей участи Яся, доведенного помещиком до самоубийства.

В отличие от песни о пане старосте, рисующей трагическую гибель жены помещика и ее возлюбленного, баллада «Воевода» исполнена глубокого оптимизма. Активным защитником народной этики, противостоящей звериной морали эксплуататоров, выступает слуга, казак Наум. Автор «Воеводы» показал непроходимую пропасть, отделяющую жестокого шляхтича-крепостника от справедливого и мужественного украинского крестьянина. Правдивые образы, нарисованные в «Воеводе», имели тем большую ценность, что современные Мицкевичу консервативные польские писатели и фольклористы пытались представить взаимоотношения между польскими помещиками-угнетателями и украинскими крестьянами как идиллию. В частности, Лях Ширма советовал польским поэтам создавать «приятные» картины сельской патриархальной жизни и черпать материал для таких картин из... казачьих народных песен¹.

Образ слуги Наума в балладе «Воевода» полон глубокого драматизма, раскрывающегося в столкновении народной этики казака с произволом и жестокостью воеводы. Развивая в балладе тему обличения феодалов-крепостников, которая была в его творчестве одной из главных, Мицкевич осуждает не только своеволие и семейный деспотизм воеводы, но и его ненависть к крестьянам.

Автор баллады дает яркую речевую характеристику воеводы и слуги. Поэт уловил и прекрасно, в обобщенных чертах, передал основные особенности речи своих героев. Грубо, заносчиво и властно говорит воевода:

Hej kozaku! Ty chamiel! Czemu w sadzie przy bramie
Niema nocą ni psa, ni pachółka?

Ciszej — plemię hajducze, ja cię płakać nauczę!

Эй, казаче! Ты хам! Почему в саду у ворот
Ночью нет ни пса, ни слуги?.....

Тише — племя гайдучье, я научу тебя плакать!

Слово «хам» взято автором непосредственно из уст современных ему польских помещиков; оно помогает поэту правдиво изобразить и осудить такую характерную для польского феодального господствующего класса черту, как панское высокомерие, глубокое презрение к народу.

Пушкинский перевод с изумительной верностью и глубиной воссоздает типичный не только для старой, но и для современной Мицкевичу крупной шляхты образ спесивого пана-самодура, трактующего человека из народа как послушную при всех обстоятельствах, бесчувственную и бессловесную скотину:

«Гей, ты», кликнул чортов кус!
А зачем нет у забора
Ни собаки ни затвора?

¹ Lach Szyrma. Letters literary and political of Poland. Edinburgh, 1823, p. 52.

Я вас, хамы!»

«Тише ты, гайдучье племя!

Будешь плакать, дай мне время!»

Высокомерный воевода ошибся: презираемый слуга отказывается покорно выполнить волю хозяина:

«Panie! — kozak powiada — jakiś bies mię napada,

Ja nie mogę zastrzelić tej dziewczki;

Gdym półkkurcze odwodził, zimny dreszcz mnie przechodził

I stoczyła się łza do panewki».

Речи казака присущи лаконичность и конкретная образность, непосредственность и глубокая выразительность — черты, характерные для языковых средств лирической народной песни, изображающей моральную красоту простых людей. Проникновенно и правдиво, средствами простого образного и высоко поэтического языка передает пушкинский перевод душевные переживания благородного и человеческого казака:

«Пан мой, целить мне не можно, —

Бедный хлопец прошептал:

Ветер, что ли, плачут очи,

Дрожь берет; в руках нет мочи,

Порох в полку не попал».

Воевода возмущен словами казака. Помещик угрозами пытается заставить слугу выполнить приказ, он предлагает ему выбор: выстрелить в женщину или покончить с собой. Но даже под угрозой смерти «хам» не хочет принять участие в преступлении своего хозяина и убивает его. Неожиданный поворот событий разряжает в балладе напряженную атмосферу и вызывает у читателя чувство радостного облегчения. Слуга, избавив от смерти двух невинных людей, отстоял свое человеческое достоинство и право поступать согласно своей народной этике.

Так, Мицкевич, обратившись к тематике и образам старой народной песни, дополнил и углубил фольклорное произведение, создал балладу, проникнутую глубоким социальным оптимизмом. Поэт усилил протестующий, обличительный характер народной баллады об изверге-старосте, обогатил ее образами и идеями, характерными для наиболее прогрессивных произведений народного творчества, изображавших справедливую расплату крестьян с помещиками. Об отстаивающих правду, высоко человеческих крестьянах-бунтарях повествует польское народное предание «Клад в Любони», вошедшее в один из ранних фольклорных сборников¹. Крестьяне не стали покорно смотреть на муки своих детей, которых истязала жестокая крепостница пани Эборовская. «Переполнилась мера ее преступного равнодушия к страданиям людей. Крепостные ее подняли бунт и убили ее...», — повествует предание². Справедливая месть крестьянина жадному, хищному помещику описана в сатирической польской народной сказке «Пан-грабитель и ловкий крестьянин»³. Крестьяне-мстители изо-

¹ Названный сборник преданий, собранных Л. Семенским, стр. 67—69, № 62.

² Там же, стр. 69.

³ Kolberg, O. Lud. Serya XIV, Ks. Poznańskie, cz. VI. Kraków, 1881, str. 342—344, N 100.

бражены во многих произведениях белорусского народного творчества, хорошо знакомого Мицкевичу. Выше говорилось о белорусской народной сказке, повествующей о расплате крестьян с ненавистными им панями, ксендзами и королями. Александр Рыпинский в своей книжке «Białoruś» вспоминает о том, как в годы юности он слышал белорусскую народную балладу об убийстве крестьянами панского эконома. Фольклорист отмечает, что она передавалась из уст в уста, и ее знал почти каждый крестьянин¹. Глубокая идейная близость к прогрессивным, бунтарским произведениям народного творчества роднит балладу «Воевода» с «Рыбкой» и второй частью «Дзядов». В образах Крысы, засеченного крепостного, нищей крестьянки-вдовы, казака Наума поэт воплотил справедливость и мудрость простых людей и утвердил их право на месть за поруганные человеческие права.

В «Воеводе» изображение мести пану-угнетателю переведено из фантастического в реальный план. Благодаря реализму баллады, основная ее мысль — убийство помещика как справедливый, благородный поступок — воспринималась более отчетливо. Мицкевич в годы пребывания в России обращается от сказок, волшебных сказаний, причитаний, лирических песен, широко использованных им в виленско-ковенский период, к иным фольклорным жанрам — историческому преданию и полуйсторической реалистической балладе. Учась у антикрепостнических исторических и полуйсторических произведений народного творчества социальной четкости характеристик, правдивости и конкретности в обрисовке взаимоотношений между представителями двух противоположных классов, Мицкевич в то же время развивает и углубляет образы и картины, почерпнутые из фольклора, придает им огромную обобщающую силу. С большим художественным мастерством изображает поэт внутреннюю жизнь своих героев. Так, с глубокой правдивостью описаны переживания казака в трудное для него мгновенье, когда от Наума потребовалось напряжение всех душевных сил и быстрое принятие смелого решения.

Великий русский критик В. Г. Белинский охарактеризовал своеобразный реализм Мицкевича как творчество, в котором «жизнь человеческая представляется, сколько возможно, в истине, но только в самые торжественнейшие свои проявления, в самые лирические свои минуты»². Образ казака Наума вместе с другим замечательным образом, созданным Мицкевичем — рядового солдата-повстанца, беззаветно любившего родину («Песня солдата»), — могут служить прекрасной иллюстрацией к этому пронизательному отзыву. Мицкевич с большой силой правды показал духовный облик простых людей, боровшихся против социального (казак Наум) и национального (польский солдат-патриот) гнета. «Воевода» и «Песня солдата» являются в творчестве Мицкевича высшим этапом реалистического изображения людей из народа.

Ярко описаны в «Воеводе» ревность и безысходная тоска несчастного юноши, возлюбленная которого вышла замуж за богатого старого помещика. Изображая чувства казака и бедного юноши, автор волнуется и просто говорит от имени своих героев. Широкое использование прямой речи усиливает драматизм баллады и содействует простоте и естественности ее языка. В динамике показаны душевные переживания жены воеводы.

¹ Rypinśki, Aleksander. Białoruś, Paryż, 1840, str. 206. Рыпинский осуждает крестьянские бунты, и в этом ясно сказалась классовая шляхетская ограниченность фольклориста.

² В. Г. Белинский. Собрание сочинений, т. I. М., 1948, стр. 110.

Она не произносит ни слова в ответ на взволнованные речи возлюбленного. Но движения молодой женщины и выражение ее лица красноречиво говорят о том, что в ее душе происходит тяжелая борьба и что любовь к бедному юноше в конечном итоге побеждает. Поэт достигает здесь замечательной пластичности рисунка.

Творчески используя фольклорные образы, сюжеты и мотивы, Мицкевич украшал их могучим блеском гениального дарования, обогащал своей прогрессивной мыслью великого поэта-гражданина, одного из самых передовых людей Польши 20-х годов XIX в. В рамках небольшого поэтического произведения, отличающегося стройной композицией и глубоким драматизмом, Мицкевич противопоставил друг другу два типических образа: высокомерного, жестокого помещика и человеческого, мужественного крестьянина-бунтаря. Решение конфликта между воеводой и Наумом дано в подлинно реалистическом плане: когда казак заявил, что он не может убить женщину, помещик пришел в ярость и стал угрожать непокорному слуге; казак выбрал единственно верный способ обуздать своеволие хозяина и спасти обреченных людей от смерти, а самого себя — от расправы, — он убил помещика. Счастливая развязка баллады, быстрая, внезапная и в то же время логически обоснованная, описана с предельным лаконизмом. Заключительная строка баллады — простой и точный разговорный оборот речи «I ugodził w sam łeb — wojewody» («прямо в лоб ему попал») глубоко западала в память читателя. Развязка указывала, что из трагического положения, в которое поставлен подневольный, презираемый простой человек, есть только один выход — выступление с оружием в руках против тех, кто унижает человеческое достоинство, против богатых, против хозяев с их звериной моралью. В смелом поступке своего героя автор «Воеводы» воплотил истинные настроения широких крестьянских масс. Баллада «Воевода», изображающая в ореоле высокой человечности, светлой духовной красоты убийство хозяина-угнетателя, была произведением прогрессивным, подлинно народным. Она звучала как призыв к справедливой расправе с крепостниками.

Смысл баллады хорошо поняли враги Мицкевича, реакционные «варшавские критики и рецензенты». Сын Каэтана Козьмяна в письме к генералу Моравскому, написанном в январе 1829 года, назвал балладу «Воевода» «здорово глупой», «кабацкой» и сообщил следующее: «Осинский говорит, что простолюдины... постоянно теперь выезжают с воеводами, каштелянами и палят им в лоб»¹. В этих злобных отзывах о балладе явственно сказался страх реакционных помещичьих кругов перед ее революционизирующей силой.

Вполне понятно, что баллада «Воевода» стала популярной среди широких польских народных масс. Фольклористка Виндакевич сообщает, что ей привелось слышать, как девушки из народа пели эту балладу на мотив, созданный ими коллективно. Фольклористка отмечает, что музыка, сочиненная девушками, была исполнена драматизма и глубоко соответствовала стихам².

Если в лагере реакционных польских литераторов замечательная баллада Мицкевича была встречена злобно и враждебно, то представители прогрессивной русской литературы и музыки отнеслись к ней с понима-

¹ Siemieński, Lucjan. Obóz klasyków. Warszawa, 1910, str. 126.

² Windakiewiczowa, Helena. Ballady Mickiewicza wśród ludu. — Lud, 1902, t. VIII, str. 1—4.

нием и любовью. Они сделали ее достоянием широких читательских масс России. Баллада Мицкевича положена на музыку Чайковским и Направником, которых вдохновил прекрасный пушкинский перевод. Симфоническая поэма Чайковского и баллада Направника пользуются большой любовью советского слушателя.

Пушкин перевел польскую балладу в 1833 году, в период, когда его глубоко волновали события из истории крестьянских восстаний. Вполне понятно, что Пушкину, работавшему над созданием «Истории Пугачева», было созвучно и близко изображение в балладе Мицкевича человека из народа, встающего за справедливость. Пушкинский перевод баллады Мицкевича является произведением, широко популярным среди советских читателей. С гениальным художественным мастерством перевел Пушкин и другую балладу, написанную Мицкевичем в России — «Trzech Budrysów». Это произведение, известное советскому читателю в пушкинском переводе — «Будрыс и его сыновья», — чарует колоритностью образа Будрыса, жителя древней Литвы, ненавидевшего крестоносцев-захватчиков, чарует изяществом композиции, простотой и ясностью свежего, красочного языка.

В поэтическом творчестве Мицкевича русского периода, близком к фольклору, мотивы социально-обличительные неразрывно связаны с мотивами патриотическими. Поэт осмысляет исторические судьбы своей родины, ищет причины утраты ею национальной независимости. На этом пути Мицкевич обращается к историческим произведениям польского народного творчества. Творчески используя предания и баллады, он утверждает, что губительную роль в истории Польши сыграли наряду со шляхетской анархией, произволом магнатов, *liberum veto*, жестокая эксплуатация ими крестьян и их высокомерное презрение к простому народу. Резко осуждая социальную и политическую практику господствующего феодального класса, Мицкевич обращает свои взоры на народ. В крупнейшем своем произведении русского периода творчества — романтической поэме «Конрад Валленрод» поэт прославляет устное народное творчество как живую историческую летопись, передающую из поколения в поколение патриотические чувства.

Гениальная поэма «Конрад Валленрод» на протяжении многих десятилетий извращалась и оплевывалась реакционными польскими литературоведами, воинствующими католиками и мракобесами.

Поэма «Конрад Валленрод» была произведением глубоко актуальным. Изображая жестокость крестоносцев-захватчиков по отношению к литовскому народу, ссыльный поэт в своем подцензурном произведении выразил протест против реакционных режимов, угнетавших Польшу, заклеил позором политику порабощения народов. Царское правительство разгадало смысл поэмы, несмотря на покров таинственности и исторической отдаленности, которым она окутана. Цензор Анастасевич, разрешивший опубликовать произведение, был смещен с должности, а имя автора «Конрада Валленрода» было запрещено упоминать в печати, к удовольствию реакционных польских литераторов, которые ненавидели поэму и упрекали Мицкевича в том, что он отравил молодежь «ядом повстанческих идей»¹.

В своем гениальном произведении Мицкевич правдиво показал коварство и хищничество немецких крестоносцев, разоблачил римского папу,

¹ О том, с каким удовлетворением было встречено варшавскими эпигонами классицизма запрещение упоминать имя Мицкевича, рассказывает Л. Семенский в книге «Obóz klasyków», Warszawa, 1910, s. 113.

который поддерживал политику ограбления и истребления народов. В «Конраде Валленроде» и созданной в виленско-ковенский период творчества «Гражине» нашла выражение ненависть польского и литовского народов к крестоносцам-завоевателям, чувство, которым проникнут ряд произведений устного народного творчества. Особенно большой интерес представляет польское предание «Кишбург». В нем народ заклеил позором крестоносцев, как кровожадных убийц, истребивших всех прусов и сравнявших с землей их города. Согласно преданию, души умерших предводителей крестоносцев отбывают посмертное наказание в развалинах древнего кишбургского (хришбургского) замка. Когда призраки садятся за стол, тарелки наполняются кровью людей, которых некогда замучили крестоносцы. В предании говорится о том, что в общем духи ведут такой же образ жизни, какой вели крестоносцы: играют в кости и карты, пьянствуют, развратничают¹. Образ крестоносца, пьющего кровь поработивших народов, использован Мицкевичем в «Гражине». «Жирный, ибо каждый день жадно пьет кровь прусов», — говорит поэт устами литовца о немецком рыцаре. В «Конраде Валленроде» Мицкевич с негодованием пишет о том, что крестоносцы, поощряемые Ватиканом, «вымогавшие у всей Европы деньги, оружие и войска», уничтожили мужественно защищавшихся прусов. Разоблачая ханжество монахов-разбойников, поэт показывает их истинный, звериный облик, жестокость, корыстолюбие, пристрастие к пирам и вину. В образе вайделота Гальбана поэт воплотил любовь народа к родной земле, к национальному языку, к отечественному фольклору, к лучшим национальным традициям. Вайделот был схвачен крестоносцами и уведен в рабство; коварные враги знали, какую опасность представляет для них народная песня. На чужбине старик сблизился с литовским мальчиком, тоже похищенным завоевателями. Противодействуя стремлению крестоносцев онемечить Вальтера (так называли ребенка враги), вайделот говорил с мальчиком на родном языке, пел ему свои песни, рассказывал о Литве. Вальтер вырос верным сыном своего народа и при первой же возможности перешел в стан литовских воинов. Так, автор показывает огромную благотворную роль родного языка и народного творчества в развитии национального самосознания, в воспитании действенного патриотизма. Вайделот клеймит позором тех князей, которые изменили Литве, забыли родной язык и говорят по-немецки. Проблема борьбы угнетенного народа против преследования национальной культуры и родного языка, поставленная поэтом-патриотом в «Конраде Валленроде», была злободневной. Реакционное прусское правительство, захватившее большую часть исконно польских земель, проводило варварскую политику германизации польского населения. Прусские власти закрывали школы, в которых преподавание велось на польском языке, запрещали издавать польские газеты и книги, ввели обязательное употребление немецкого языка в судах и административном аппарате. Строго запрещено было собирать и публиковать народные песни, выражающие любовь к родине. Сборники, в которых появлялась хотя бы одна из запрещенных песен, подвергались конфискации, а составители привлекались к суду². Жестокому политическому и национальному гнету подвергала польский народ реакционная австрийская монархия. В Королевстве Польском свирепствовала тайная полиция, созданная Новосильцевым; самодержавно-полицейские власти преследовали

¹ L. Siemiński. Podania i legendy. Grudziąz—Tuszewo, str. 16—18.

² См. статью А. Стефанского «Zakazanie pieśni». — Dziennik Poznański, 1905, N. 130.

патриотическую молодежь, оскорбляли национальные чувства польского народа. После поражения восстания 1830—31 гг. Николай I стал проводить политику разгрома важнейших очагов польского просвещения. Вопреки стремлениям реакционных иноземных режимов, поработивших Польшу, польский народ развивал свою национальную культуру, бережно охранял и лелеял свой национальный язык и родной фольклор. Глубокая привязанность польских народных масс к родине, вера в ее грядущее освобождение от иноземного ига лаконично выражены в народной песне-краковяке:

«Płynie Warta płynie,
Nigdy nie zginie;
poki Warta płynie,
Polska nie zginie»¹.

«Течет Варта течет, никогда не погибнет: пока Варта течет, Польша не погибнет». Реакционным прусским и австрийским властям приходилось часто пополнять списки запрещенных польских песен; народ слагал новые патриотические песни. В одном из дополнительных списков польских песен, подлежащих запрету, была названа народная песня на слова Мицкевича «Nie dbam jaka spadnie kara» («Не беспокоюсь о том, какое меня ожидает наказание» — отрывок из III-й части «Дзядов») ². Так поэзия Мицкевича на протяжении многих десятилетий активно помогала польскому народу в его освободительной борьбе.

В образе главного героя поэмы, Вальтера-Конрада, автор прославляет беззаветную любовь к родине, непримиримую ненависть к иноземным захватчикам. Все помыслы и стремления героя были направлены к спасению своей страны от порабощения. Вальтер отказывается от семейного счастья, оставляет любимую жену Альдону и всю свою жизнь посвящает борьбе за свободу родного народа. Герой поэмы, прощаясь с Альдоной, в утешение сказал ей, что в будущем, когда она из уст вайделотов услышит о подвигах и гибели мужа, «отрадное чувство гордости облегчит участь сироты».

Народный певец Гальбан, прерывая повествование о судьбе Вальтера, с презрением обращается к крестоносцам:

«Walter pojął Aldonę. — Niemcy, wy pewnie myślicie,
Ze tu koniec powieści: w weszych miłośnych romansach,
Gdy się rycerze pożenią, kończy trubadur piosenkę,
Tylko dodaje, że żyli długo i byli szczęśliwi —
Walter kochał swą żonę — lecz miał duszę szlachetną,
Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie».

«Вальтер мужем Альдоны стал. Немцы, вы верно решили,
Что на этом рассказ мой окончен? Ведь в ваших романсах,
Если рыцарь женился — конец трубадурову пению;
Разве только добавит, что долго и счастливо жили...
Вальтер любящим мужем был, но благородной душою
Не был счастлив в семье, так как не было счастья в отчизне»³.

¹ Lud okolic Żarak, Siewierza i Pilicy, jego zwyczaje, sposób życia, obyczaje, podania, gusły, zabobony, pieśni... Zebrał Michał Federowski, t. I, Warszawa, 1888, str. 117.

² Zakazane pieśni. — Dziennik Poznański, 1905, N 119, str. 1.

³ Адам Мицкевич. Собр. соч., том I. М., 1948, стр. 414.

В этих строках Мицкевич пропагандирует идею гражданственности литературы и одновременно утверждает мысль о том, что подлинно народные устные поэтические произведения дышат любовью к родине. И, действительно, тема прославления борцов-патриотов, которую Мицкевич противопоставляет в «Повести вайделота» фальшивой идеализации, представлена во многих польских народных песнях. В ряде из них, так же как в поэме «Конрад Валленрод», подчеркивается, что человек, преданный своей родине, не может в тяжелое для нее время заботиться о личном благополучии, искать счастья у семейного очага. Герой польской народной песни «*Wębnia do boju*» («Барабаны бьют к бою»), обращаясь к своей любимой, говорит:

«Daruj mi, daruj, kochanko miła,
Okażmy miłość ojczyźnie wprzód,
Bo już by nasza święta nie była,
Gdyby czyniła tamtej przeszkody»¹.

(«Прости меня, прости, возлюбленная, милая, докажем сперва любовь к отчизне, ибо наша любовь перестанет быть святой, если она станет чинить преграды любви к родине»). Образ патриота, готового отдать жизнь в борьбе за независимость родной страны, с теплотой, любовью нарисован и в другой народной песне — «Прощание с возлюбленной».

Прославляя любовь своего героя к родине, Мицкевич в то же время, как отмечено С. Жулкевским², показал трагическую обреченность Конрада как героя-одиночки, оторванного от народа, и тем самым высказал свое критическое отношение к перспективам дворянской революционности, к тактике заговора. Именно в этой поэме, рисующей полный трагизма образ патриота, борющегося в одиночку, в важнейшей ее части — «Песне вайделота» Мицкевич воспевае народ как хранителя историко-героических традиций. По первоначальному замыслу поэма «Конрад Валленрод» должна была начинаться «Песней вайделота»; автор изменил композицию для того, чтобы скрыть от цензуры основную идею произведения³. Современники поэта прекрасно поняли высокое значение «Песни вайделота». Так, Томаш Зан, сообщая Дашкевичу о впечатлении, произведенном на него «Конрадом Валленродом», писал: ««Песня вайделота» является самой интересной как своей жизненной силой и мощью, так и размером и ритмом»⁴.

В «Песне вайделота» Мицкевич говорит об устной народной поэзии, как о драгоценной сокровищнице лучших национальных традиций, как о всегда живом, действенном творчестве, выражающем глубокую любовь к родине. Мицкевич подчеркивает, что патриотическая историческая песня живет в среде трудового народа, называет ее «простонародной вестью» (*wieść gminna*), в которой «простой народ» (*lud*) складывает «бойца вооружение, пряди

¹ *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Zebrał i wydał, Wacław z Oleska. Lwów, 1833, str. 68.* В сборнике Вацлава из Олеска, опубликовано много украинских песен, однако, собиратель ни одной из них не переводит на польский язык; они приведены на украинском языке в польской транскрипции. Рассматриваемые песни являются польскими.

² *Zółkiewski, S. O sonetach Mickiewicza. — Twórczość, 1952, № 8, str. 128.*

³ См. письмо Мицкевича Одынду от 28 апреля 1828 года. — *Korespondencja Adama Mickiewicza, t. IV. Paryż, 1885, str. 102.*

⁴ *Korespondencja Adama Mickiewicza, t. III. Paryż, 1876, str. 46.*

дум своих и чувств своих цветы»¹ («broń swego gycerza, swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty»). Поэт рисует образ столетнего крестьянина («kmięć stuletni»), поющего народную историческую патриотическую песню:

«Słuchałem piosnek. Nieraz kmięć stuletni
Tracając kości żelaznym oraczem,
Stanął i zagrał na wierzbowej fletni
Pacierz umarłych; lub rymownym płaczem
Was głosił, wielcy ojcowie — bezdzietni —
Echa mu wtórzą. Ja słuchałem zdala».

«Я слышал песнь. Не раз старик-крестьянин,
Прервавши труд на краткие минутки,
На пахоте склонялся над костями,
На ивовой наигрывая дудке, —
Как бы почивших чествуя устами
Безвестных предков... Я один лишь слушал»².

В переводе два последних стиха не передают подлинного смысла оригинала, в котором подчеркнут патриотический характер песни крестьянина («Или в рифмованном плаче прославлял вас, великие отцы — увы! бездетные»).

Вайделот Гальбан, в уста которого автор вкладывает вдохновенный гимн в честь устной народной поэзии, играет решающую роль в осуществлении планов Конрада; он разжигает в Конраде начавшее было угасать чувство мести. Когда Конрад принимает ядовитое снадобье, вайделот отказывается умереть вместе с ним. Он хочет остаться в живых, чтобы в песнях прославить погибшего патриота и рассказать о его подвиге литовскому народу.

Автор «Конрада Валленрода», таким образом, пропагандировал устную народную поэзию как творчество актуальное, создающееся по горячим следам исторических событий, вдохновляющее на национально-освободительную борьбу.

Появляющиеся в польских журналах и газетах в первой четверти XIX века фольклорные публикации и посвященные фольклору статьи обычно игнорировали произведения устного творчества современных народных масс, главное внимание обращая на сохранившиеся в народных обрядах, обычаях, верованиях и обрядовых песнях остатки древней славянской мифологии. Следует, однако, иметь в виду, что отношение фольклористов к древним элементам фольклора было далеко не одинаковым. Представители передового направления в ранней польской фольклористике, Коллонтай и Ходаковский, пропагандируя фольклор как ценный источник изучения древней отечественной истории, подчеркивали при этом, что именно в народной, крестьянской среде живут чисто польские, самобытные представления, обычаи, нравы. Коллонтай утверждал, что «богатые люди мало отличаются друг от друга во всей Европе»³. Коллонтай в то же

¹ Последняя часть предложения взята из перевода Бенедиктова. Сочинения А. Мицкевича, т. II. СПб.—Москва, 1882, стр. 93.

² А. Мицкевич. Избранное, Москва, 1946, стр. 286—287.

³ Hugona Kołłątaja listy, t. I. Kraków. 1844, str. 21.

15 Ученые записки Ин-та славяноведения. т. VIII

время обращал внимание патриотической общественности на живые, актуальные фольклорные произведения. В своей статье «О славянстве в дохристианскую эпоху» (1818) — единственной из многочисленных работ Ходаковского, опубликованной в Польше при его жизни, — выдающийся фольклорист и этнограф не говорит об отражении в фольклоре жизни современного народа. В центре внимания автора находятся лишь те элементы фольклора, которые восходят к древности.

Несмотря на это, статья отмечена печатью демократизма. Ходаковский утверждает, что закрепощение крестьянства мешало сохранению древней народной поэзии. Фольклорист восхищается поэтичностью крестьян, которые, несмотря на свое тяжелое положение крепостных, сохранили прекрасные старинные песни и обряды. Он пропагандирует мысль о необходимости собирать фольклор и упрекает Кохановского в том, что тот не записывал народных песен.

С иных позиций обращались к древним народным обрядам и старинным произведениям устного народного творчества консервативные писатели и фольклористы. Лях Ширма видел в фольклоре только ветхие обломки некогда величественного здания «общепольской» древности. Лука Голембёвский — составитель одного из самых ранних в Польше фольклорно-этнографических сборников — выдвигает на первый план старые обычаи и верования; иногда только, по своему усмотрению, он приводит отрывки из произведений народной поэзии. Своими трудами Голембёвский стремился не столько ознакомить читателей с произведениями польского фольклора, сколько преподнести реакционные поучения о «спасительности» религии и о «пользе» телесных наказаний, которым подвергали помещики крепостных. Шляхетский либерал Казимир Бродзинский в своем письме редактору газеты «Dziennik Warszawski» робко говорит о народной поэзии и открыто признается, что приглашение редактора опубликовать несколько переведенных им славянских народных песен он принял не без колебания, так как «боится как бы эти невинные произведения не вызвали криков, будто истинному вкусу грозит опасность»¹.

Бродзинский утверждал, что «женские», или «семейственные», песни наиболее соответствуют «теперешним требованиям общего вкуса», отрицал наличие в польском фольклоре «воинских» песен. Вдохновенные строфы «Конрада Валленрода», посвященные народному творчеству, служат замечательной иллюстрацией к полемическому отзыву Мицкевича о «Письме редактору» Бродзинского.

Автор «Конрада Валленрода», провозглашая прогрессивные взгляды на устное народное творчество, продолжал и развивал традиции передовых представителей ранней польской фольклористики. Мысли Коллонтая и Ходаковского о том, что в отечественном фольклоре отображены польские, подлинно самобытные нравы и обычаи, углублены Мицкевичем. Поэт видит в фольклоре живое, непрерывно обогащающееся, многогранное, высокохудожественное устное творчество, ярко и полно выражающее чувства и мысли народа. Фольклор, по мысли Мицкевича, является не пассивным хранилищем народных традиций, а живым, действенным творчеством, помогающим народу в его исторически прогрессивной борьбе. В пропагандировании ценностей народной поэзии как творчества, содей-

¹ См. К. И. Арабажин. «Казимир Бродзинский и его литературная деятельность», Киев, 1891, стр. 342.

ствующего формированию национального самосознания польского народа, Мицкевич шел за своим любимым учителем, историком и выдающимся политическим деятелем Лелевелем¹. Ученый-патриот в одной из своих статей 1819 г. обратился к передовой польской общественности с призывом собирать и распространять произведения устной поэзии. «Истинно патриотическое дело совершили бы те люди, — писал Лелевель, — которые нашли бы средства для популяризации и распространения народных песен, так чтобы патриотические стремления породили у нас бардов, певцов... чтобы песни, свойственные одной окрестности, стали бы исполняться и в соседних»².

Провозглашенные в «Конраде Валленроде» прогрессивные мысли о народном творчестве разоблачали живые взгляды реакционных помещичьих кругов, утверждавших, что трудовые массы не входят в состав польской нации. В 30 и 40 годы XIX в., когда шляхетские революционеры выдвигали программу социальных преобразований, они со страниц своих печатных органов вели борьбу против этих реакционных взглядов. Так, орган шляхетских демократов «*Demokrata polski*» с возмущением писал: «Простым народом (*ludem*) в Польше привилегированные называли всех, кто не был шляхтой. Согласно мнению привилегированных, одна только шляхта составляла нацию (*naród*)»³.

Автор «Конрада Валленрода» опроверг живое толкование народного творчества современными ему консервативными литературными деятелями и разрушил узкие рамки шляхетско-либеральной фольклористики 20-х годов XIX в. с ее исключительным интересом к древним обрядовым элементам фольклора и отчасти к лирическим любовным песням. Созданная в России «Песня вайделота» — пламенный гимн в честь народного творчества как неиссякаемой драгоценной сокровищницы величественно-прекрасных чувств, мыслей и традиций народа — на протяжении более ста лет противостояла клеветническим, антипатриотическим лжеэтимологиям реакционных шляхетских и буржуазных литературоведов и фольклористов об убожестве духовной жизни трудовых масс и примитивизме их творчества. Опираясь на традиции Мицкевича, развивая их на новой исторической основе, вела борьбу против реакционных идей выдающаяся польская писательница Мария Конопницкая. Свою поэму, рисующую образ страдавшей бедной труженицы, крестьянки-матери, которая безгранично любит своего сына и умирает с горя, когда ее разлучают с ним, Конопницкая назвала «Мужичье сердце» (1881).

Представление о том, что в польском фольклоре почти отсутствуют исторические и патриотические песни, прочно укоренилось в шляхетской и буржуазной фольклористике. А между тем есть все основания считать, что автор «Песни вайделота» основывался на польских народных песнях и преданиях. Когда в Париже в середине 40-х годов XIX в. Мицкевичу преподнесли польские фольклорные сборники, он сказал, что подавляющее большинство опубликованных в них песен было знакомо ему ранее. Так, в сборнике Вацлава из Олеска, в который Мицкевич внес несколько

¹ Уместно напомнить, что Лелевель был одним из пионеров в области собирания в Польше народных песен. В юности, в 1799—1801 гг., Лелевель собрал в Радзминском и Луковском поветах около ста краковяков и других народных песен, многие из которых представлены несколькими вариантами.

² Lelewel, Joachim. «*Pielgrzymo w Dobromilu czyli nauk wiejskich*» rozbiór, z uwagami nad stanem wiejskim w Polsce i ulepszeniem oświaty jego. — *Pamiętnik Warszawski*, 1819, t. XIV, str. 302.

³ *Demokrata Polski*, 1842, t. IV, str. 67.

поправок¹, опубликовано шесть патриотических польских народных песен. Образ крестьянского юноши-патриота, сражающегося с косой в руках за отчизну, с любовью нарисован в ряде польских народно-поэтических произведений. В исторических песнях и преданиях нашла отражение борьба польского народа против татар и турок, шведов и немецких крестоносцев. Во многих песнях выражение горячей любви к родине неразрывно связано с выражением социального протеста («Опираясь на этот жесткий ко-стыль»).

Жгучей ненавистью к тем, кто вновь превращал крестьян в крепостных рабов, надрывающихся от непосильной работы на панском поле, проникнута песня-мазур («Крестьянин»)². Такие народные песни, раскрывая патриотические чувства простых людей, звучали как обвинительный акт польскому классу феодалов, который предал крестьянские массы в период национально-освободительного движения и сыграл позорную роль в истории Польши.

В годы, когда Адам Мицкевич в «Песне вайделота» прославил старика-крестьянина, идущего за плугом и поющего историческую песню, исполненную любви к родине, лишь наиболее передовые представители шляхетского национального движения ставили вопрос о том, что жестокое угнетение и унижение крестьян сдерживали их патриотические силы и пагубно сказались на судьбах Польши. Мицкевич, соединив в своем поэтическом творчестве русского периода тему обличения антипатриотизма крупных польских помещиков, бесчеловечной эксплуатации крестьян и панского высокомерного презрения к ним с темой прославления любви народа к родной земле, выразил мысли передовых деятелей польского патриотического движения 20-х годов XIX в.

Исторические народные песни, с такой любовью воспеты автором «Конрада Валленрода», опровергают лживую «концепцию» реакционных шляхетских и буржуазных историков, в основе которой лежит отрицание участия польских крестьянских масс в борьбе против иноземных захватчиков и апология шляхты, как воинского сословия, якобы «заслужившего» свои богатства и привилегии тем, что защищало «свой народ» от порабощения.

Выражение в «Конраде Валленроде» глубокого сочувствия народам, ведущим борьбу за освобождение от национального гнета, прославление беззаветной любви к родине, пропаганда передовых взглядов на устное народное творчество — все это делало польскую поэму произведением, дорогим и близким прогрессивной русской общественности. Пушкин с замечательным художественным мастерством перевел 39 стихов поэмы («Сто лет минуло, как тевтон», 1828).

Современные польские литературоведы Мечислав Яструн и Стефан Жулкевский с полным основанием утверждают, что в «Конраде Валленроде» в иносказательной форме выражены любовь ссыльного польского поэта к декабристам, восхищение подвигом русских патриотов, павших в неравной борьбе с царизмом³.

В годы пребывания в России Мицкевич ставил перед отечественными писателями задачу создания реалистической драмы на материале польской

¹ См. S. Zdziarski. Pierwiastek ludowy w poezji Adama Mickiewicza. Lwów, 1898, стр. 10.

² Kolberg, O. Lud. Serya XIII. Ks. Poznańskie, cz. V, Kraków, 1880, стр. 193—194. N 436.

³ M. Jastrun. Mickiewicz, Warszawa, 1949, стр. 117.

истории. В письме от 20 мая 1828 г. Мицкевич писал из Петербурга поэту Одынцу: «Повторяю миллион раз, что в наш век нужны исторические драмы»¹. О важности исторической драмы как жанра, «соответствующего потребностям времени»², Мицкевич писал в ряде других писем, относящихся к этому же времени. Он неоднократно подчеркивал, что главными чертами исторической драмы должны быть «поэтический дух и историческая правда»³, что «характеры нужно изображать не при помощи пустой декламации, а раскрывать в правдивых, глубоких чертах»⁴.

Есть все основания полагать, что глубокий и пристальный интерес Пушкина к народно-исторической тематике и, в частности, его «Борис Годунов» помогли Мицкевичу придти к выводу о насущной необходимости создания польской национальной исторической реалистической драмы. Мицкевич высоко ценил исторические произведения Пушкина. Об этом ярко свидетельствует как некролог, в котором польский поэт большое внимание уделяет вопросу об историзме Пушкина и подробно рассматривает «Бориса Годунова», так и тот восторженный отзыв, который Мицкевич дал о «Борисе Годунове» в письме к Одынцу⁵. Основной задачей национальной драмы или эпопеи Мицкевич, подобно Пушкину, считал изображение таких исторических событий, в которых принимали участие народные массы. Об этом свидетельствуют собственные творческие замыслы Мицкевича, оставшиеся, к сожалению, неосуществленными. О глубоком интересе Мицкевича к активности народных масс говорит его намерение написать поэму о восстании чешского народа под руководством Жижки⁶. Биограф поэта, его сын Владислав Мицкевич, полагает, что поэма о Жижке существовала в набросках⁷. Великого поэта глубоко интересовало восстание Костюшки. В 1833 г. Мицкевич просил сподвижника Костюшки, старого поэта Ю. Немцевича, прислать или указать ему письменные источники, по которым можно было бы изучить восстание⁸. В своей статье «О стремлении народов к новой системе налогообложения» (1833) Мицкевич, обвиняя консервативное командование повстанческой армии 1830—1831 гг. в нежелании опереться на народные массы, указывает, что во время восстания Костюшки простые люди проявили горячую любовь к родине⁹. В задуманном продолжении III части «Дзядов» Мицкевич хотел нарисовать образ Костюшки и его сподвижников и, повидимому, рассказать о самом восстании¹⁰.

К русскому периоду творчества Мицкевича примыкает стихотворение «К...» (Maryli), написанное в сентябре 1829 г., во время путешествия по Альпам. Поэт обращается с глубоким укором к своей прежней возлюбленной Марыле Верещак, ставшей женой графа-богача Путткамера:

¹ Korespondencja Adama Mickiewicza, t. IV, 1885, str. 103.

² Там же, стр. 101; письмо от 28 апреля 1828 г.

³ Там же, стр. 103.

⁴ Там же, стр. 89.

⁵ Там же, стр. 91.

⁶ Замысел этот возник у Мицкевича в 1829 г. См. письмо Ганки Мицкевичу, написанное в 1832 г. Korespondencja Adama Mickiewicza, t. III, Paryż, 1876, str. 147.

⁷ Mickiewicz, Władysław. Żywot Adama Mickiewicza, t. II, Poznań, 1892, str. 31.

⁸ См. ответное письмо Немцевича из Лондона от 5 апреля 1833 г. Там же, стр. 177.

⁹ Adama Mickiewicza dzieła wszystkie, t. VI, cz. II, Warszawa, 1933, str. 243.

¹⁰ См. письмо Мицкевича Немцевичу от 22 марта 1833 г., в котором Мицкевич сообщает о своих творческих планах. Adam Mickiewicz, Dzieła proza, t. II, cz. I. Listy i przemówienia, Nowogródek, 1934, str. 146.

«Powiedz, czyś ty szczęśliwsza, że ciebie poddani,
Niewolnicze schylając karki, zowią Pani?»¹.

(«Скажи, разве ты более счастлива от того, что крепостные, сгибая свои невольничьи спины, называют тебя «пани?»»). В этом стихотворении поэт осуждает весь уклад паразитической жизни современных ему помещиков и помещиц, презиравших и унижавших народ. В «Песне солдата» (1831 или 1832) Мицкевич с большой силой психологической правды изобразил любовь к родине и глубокую тоску по ней рядовых солдат, людей из народа, которые по вине богатой верхушки очутились в плену у реакционного прусского правительства. «Песня солдата» написана уже в тот период, когда крестьянский вопрос стал центральной частью программы крупнейших шляхетских патриотических демократических обществ.

Таким образом, в поэтических произведениях Мицкевича, написанных в России, нашли отражение нараставшие в среде польской патриотической общественности прогрессивные тенденции, выразившиеся впоследствии в деятельности шляхетско-демократических обществ. Мицкевич протестовал против феодального гнета («Привал в Упите», «Воевода»), обвиняя верхушку польского правящего класса в предательстве родины («Чин», «Привал в Упите»), и поставил вопрос о крестьянских массах как активной силе национально-освободительной борьбы («Конрад Валленрод»).

Это является одной из величайших заслуг Мицкевича не только в развитии демократического направления в польской литературе, но и в развитии передовой польской общественной мысли.

Поэтические произведения Мицкевича 1824—1829 гг. с их национальной самобытностью, общедоступностью, глубокой актуальностью, прогрессивным идейным смыслом и близостью к фольклору были подлинно народными. Пламенно любя родину, горячо откликаясь на основные вопросы, волнующие польский народ, защищая его интересы, Мицкевич стремился правдиво отобразить в своем творчестве социальную действительность. В развитии реалистических тенденций в поэзии Мицкевича 1824—1829 гг. значительную роль сыграли вдохновляющий пример великого реалиста Пушкина и обращение к реалистическим произведениям народной поэзии.

Близкие к народному творчеству произведения Мицкевича были направлены против идеологии господствующего феодального класса. Автор этих произведений боролся с традиционным классовым взглядом помещиков на крестьян, как на людей низшей породы, «хамов», и создал целую галерею обличительных образов эксплуататоров народа. В то время как Лях Ширма ставил перед литературой задачу призывать помещиков, чтобы они при опеке правительства помогли крестьянам в моральном и религиозном просвещении, великий поэт в своих произведениях противопоставлял феодалам, грабителям и извергам человеческих и мудрых крестьян. Передовые сыны польского трудового народа, члены организации «Люд польский», писали в одном из своих программных документов: «Море крови... отделяет помещиков от народа»². Восходящие к народному творчеству социально-обличительные произведения Мицкевича могли бы служить иллюстрацией этой мысли.

Реакционные помещичьи круги враждебно относились к Мицкевичу и возглавляемому им передовому направлению в польской литературе.

¹ Pisma Adama Mickiewicza, t. I. Lipsk, 1887, str. 252.

² Lud Polski w emigracji. 1835—1846 (wydał Zeno Świętosławski). Jersey, 1854, s. 4.

Поэтические сочинения Мицкевича, выражающие бунтарские настроения народных масс, насыщенные фольклорными образами и картинами, написанные богатым общенародным польским языком, вызвали лютую ненависть крупных помещиков-землевладельцев. Один из них писал в своих мемуарах: «Если это должно быть романтизмом, то прошу заглянуть в свободное время в мою пекарню и послушать, о чем между собой беседуют Бартоши и Каськи. Как господин Журден, узнавший только в старости, что он всю жизнь болтал прозой, так и я узнаю на старости лет, что моя челядь выращивает не только картофель, но и романтизм»¹.

Слуги польской земельной аристократии, «варшавские критики и рецензенты», отстаивая принципы салонной эстетики, яростно боролись против обращения передовых поэтов-романтиков к широким народным массам, как к новому источнику творчества, против приближения литературы к народу. С особенной злобой обрушивались эпигоны классицизма на близкие к народному творчеству произведения Мицкевича, в которых они видели непосредственное выражение мыслей и чувств простых людей. Франциск Салезий Дмоховский в своем ответе на статью Мицкевича «О варшавских критиках и рецензентах» с насмешкой говорит о том, что поэт, схватив первую попавшуюся сказку из числа тех, которые бабы рассказывают за прялкой, и раскроив ее на строфы, делает из нее национальную балладу². Каетан Козьмян в своем сатирическом послании генералу Моравскому, перечисляя фантастические образы, нарисованные романтиками (в том числе и баллады Мицкевича), писал: «И над этими страницами, наполненными чудесами, пусть дивуются простолюдины, разинув рты»³.

Реакционеры хорошо понимали, что Мицкевич пишет для широких кругов общества, что народные массы вдохновляют поэта и что им, этим массам, близки и дороги его творения. Козьмян в 1827 г. в одном из своих писем Моравскому писал: «Дерзкий пыл Мицкевича раздули грязные литовские судомойки»⁴. Борясь против новых эстетических принципов, провозглашавшихся шляхетскими революционерами, глава реакционных литераторов — К. Козьмян — писал:

«A tylko gminny obraz godny wieszczą śpiewu:
Niech więc nasze pasterki pasą trzodę z chlewu,
Niech im pijany Maciek przygrywa na dudzie,
Poco smakiem salonów psuć czysty smak w ludzie?

Nasz Helikon za piecem, a Muzy u bydła!»⁵

«Только простонародный образ достоин песни поэта. Так пусть же наши пастушки пасут стада, выгнав их из хлева,

¹ Орывок из мемуаров помещика приведен в книге Л. Семенского «Obóz klasyków», Warszawa, 1910, str. 18—19.

² Franciszek Salezy Dmochowski. Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza. Warszawa, 1830, str. 98.

³ Siemieński, L. Portrety literackie, t. I. Kajetan Koźmian. Poznań, 1865, str. 345.

⁴ Цитирую письмо Козьмяна по книге Л. Семенского «Obóz klasyków», Warszawa, 1910, str. 62.

⁵ Siemieński. «Portrety literackie», t. I, str. 345—346.

пусть пьяный Мацек играет им на дудке, зачем вкусами салонов портить чистый вкус простого народа?.. Наш Геликон за печкой, а Музы на скотном дворе».

Сколько ненависти к народу в этих строках!..

Традиции Мицкевича, обличителя реакционной идеологии господствующего класса, были восприняты и приумножены целой плеядой поэтов и публицистов 30-х и особенно 40-х годов XIX в., представителей патриотических радикально-демократических кругов. Прогрессивная польская публицистика в своей борьбе против эксплуататорских классов опиралась на произведения Мицкевича, пропагандировала творчество великого поэта. Газета «*Demokrata polski*» 2 декабря 1851 г., гневно обвиняя имущие классы в собственнической алчности, эгоизме и предательстве национальных интересов, писала: «Люди порядка и власти в Польше с ненавистью осуждают всякую революцию, проклинают Мицкевича за то, что у него было сердце горячее и чисто польское, называют нас демагогами и анархистами потому, что мы желаем независимости для нашей страны, пресмыкаются и унижаются перед правительствами — и все это они делают из-за боязни потерять собственность»¹.

Творческое использование Мицкевичем народной поэзии и мысли о фольклоре, высказанные им в художественных произведениях и критических статьях, содействовали развитию в среде передовой патриотической общественности интереса к живым, актуальным народным песням, сказкам, преданиям. Прогрессивные польские писатели, публицисты высоко ценили обращение Мицкевича, Словацкого, Гошинского, Мальчевского, Гославского и других передовых поэтов-романтиков к фольклору. Журнал «*Demokrata polski*» в статье «Национальность» отмечал, что эти поэты, используя народное творчество, пробуждали сочувствие патриотов к крестьянским массам и боролись против реакционных кругов общества². Прогрессивный познанский журнал «*Tygodnik literacki*» в рецензии на сборник польских народных сказок, изданный К. Вл. Вуйцицким, развивал мысли Коллонтая, Ходаковского и Мицкевича, который воспел народ как животворную силу нации («Конрад Валленрод») и бичевал аристократов-космополитов (III часть «Дзядов», «Пан Тадеуш»). Автор рецензии утверждал, что народ является хранителем лучших национальных традиций, а имущие классы превратились в чужеземцев и никогда уже не смогут стать поляками³.

Идейная направленность ряда произведений Мицкевича, выражавших мысли и чувства польского народа, была близка другому крупнейшему представителю передового польского романтизма — Ю. Словацкому, на которого Мицкевич оказал сильное влияние. В драме «Фантазий» Словацкий с волнением и любовью нарисовал образ русского офицера-декабриста, рассказал о его долголетней братской дружбе с польским патриотом, участником восстания 1830—1831 гг. В пьесе «Кордиан» Словацкий выразил гневный протест польского народа против реакционной политики лютого врага народа — Ватикана. Поэт бичует римского папу, санкционировавшего порабощение Польши. В поэме «Беневский»

¹ *Demokrata polski*, 1851, N 49, str. 195.

² *Demokrata polski*, t. IV, Paryż, 1842, cz. I, str. 41—42.

³ *Tygodnik literacki*, 1838, N 26, str. 205—207.

Словацкий заклеил позором морально выродившихся, жестоких феодалов-крепостников, в трагедии «Мазепа» осудил деспотизм польских магнатов. Вслед за Мицкевичем и Словацкий обращался к устной народной поэзии. В ряде своих произведений он творчески разработал сюжеты и образы, почерпнутые из польского, украинского и белорусского фольклора («Песенка девушки-казачки», «Змей», «Балладина», «Лилля Венета» и другие произведения).

Шляхетский революционер поэт Люциан Семенский в поэме «Пан и крестьянин» (1839) развивал традиции Мицкевича. Он правдиво показал ужасающее бесправие и нищету крестьян, безудержный произвол помещиков-грабителей, алчность и лицемерие католического духовенства. Реалистическая поэма Семенского идейно и художественно близка к правдивым социально-обличительным произведениям народного творчества, к польским сказкам и песням, бичующим своекорыстие и лживость ксендзов. Широко использовала антифеодалные и патриотические произведения польского фольклора прогрессивная поэтесса 30-х—40-х годов XIX века Юлия Войковская, несправедливо отодвигаемая в тень буржуазными литературоведами. Интерес прогрессивных польских публицистов и поэтов 30-х—40-х годов XIX века к фольклору был обусловлен подъемом национально-освободительного движения в Польше, в котором активную роль играли крестьянские массы.

Выражение в творчестве Мицкевича насущных нужд и интересов современного ему польского народа стало залогом не увядающей в веках красоты и силы этого творчества. В наши дни, когда миллионы простых людей объединились в могучий лагерь мира, демократии и социализма, великий сын польского народа участвует в борьбе за мир и счастье народов своими произведениями, разоблачая художественным словом силы реакции и войны.

Изучение вопроса о связи поэзии Мицкевича с устным народным творчеством — богатым источником познания народных чаяний — блестяще подтверждает глубокую мысль М. И. Калинина о том, что «самые даровитые поэты, самые талантливые композиторы становились гениями в своем творчестве только тогда, когда они соприкасались с народным творчеством, когда они обращались к его истокам»¹.

¹ М. И. Калинин О литературе. Сборник статей и высказываний, Ленинград, 1949, стр. 194—195.

Б. Ф. Стахеев

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ «ДЗЯДОВ» А. МИЦКЕВИЧА

(К характеристике идейного содержания драмы)

Творчество великого польского поэта Адама Мицкевича ценно и интересно для современного читателя своим демократическим содержанием, совершенством художественной формы. Этим объясняется широкая популярность поэзии Мицкевича не только в Польше, но и за ее пределами.

Изучение творчества великого поэта имеет огромное значение для дела культурного строительства в Польше и, особенно, для развития современной польской литературы. Над решением проблем, связанных с поэзией Мицкевича, работают и польские, и советские литературоведы. Одной из важных проблем является идейный и художественный анализ третьей части «Дзядов» — весьма значительного произведения поэта, в котором ярко отразилась общественная жизнь того времени, а также проявились особенности мировоззрения Мицкевича и его творческого метода.

В идейной борьбе вокруг наследия великого польского поэта истолкование идейного содержания третьей части «Дзядов» занимало одно из важнейших мест. Реакционная буржуазно-шляхетская критика упорно стремилась истолковать «Дзяды» в националистическом и католическом духе. Напротив, передовые представители польской нации видели в «Дзядах» произведение революционное и патриотическое, сильное своей связью с идеями освободительной борьбы. Высоко оценивал «Дзяды» в статьях о польской литературе выдающийся польский революционер-демократ Эдвард Дембовский¹. Роза Люксембург писала в статье к столетию со дня рождения Мицкевича «Никогда, ни до того, ни после, польская поэзия не творила с такой силой чувства, глубиной ощущения, титанической отвагой духа, как в «Дзядах», где поэт в сознании мощи своего патриотизма вызывает на бой творца вселенной»².

Анализ третьей части «Дзядов» представляет особый интерес еще и потому, что в этом произведении Мицкевич затрагивает вопросы русской действительности, проводит мысль о революционном союзе русского и польского народов. Несмотря на цензурный запрет, «Дзяды» были известны передовым людям России. Одним из первых познакомился с ними

¹ См. статью L. Przernski «Edward Dembowski jako krytyk i historyk literatury». — «Twórczość», 1951. N. 7.

² Р. Люксембург. О литературе, М.—Л., 1934, стр. 59.

Пушкин. Великие революционные демократы Белинский и Герцен дали в своих высказываниях наиболее глубокую и объективную для своего времени оценку драмы Мицкевича. Белинский назвал Мицкевича «благородным и великим поэтом». Герцен отметил в третьей части «Дзядов» силу «истинно байроновского духа отрицания».

* * *

В течение последних месяцев польского восстания 1830—1831 гг. Мицкевич находился в районе Познани. Как известно, ему так и не удалось перейти границу и принять личное участие в вооруженной борьбе повстанцев. Это обстоятельство наложило некоторый отпечаток на последующее творчество поэта и, в частности, на III-ю часть «Дзядов». Биографы и исследователи творчества Мицкевича неоднократно выступали с попытками объяснения этого факта. Некоторые из них (Хмелевский, Калленбах и др.) выдвигают на первый план внешние обстоятельства (материальные затруднения, трудности перехода границы), помешавшие поэту присоединиться к восставшим. Другие (Бой-Желеньский, Яструн) отмечают нерешительность, колебания в поведении Мицкевича, указывают, что при большей настойчивости он мог гораздо раньше выехать из Рима, мог не задерживаться в имениях познанской шляхты. Они считают не лишними оснований те упреки в адрес поэта, которые имели место как в повстанческой печати еще до подавления восстания, так и в эмигрантской среде 1831—1832 гг.

Можно считать установленным, что первые годы эмиграции были для Мицкевича годами серьезного духовного кризиса. Впервые признанный и по-настоящему оцененный в России, Мицкевич в 1829 г. оказывается в совершенно иной обстановке, среди других людей. В Москве и Петербурге поэт встречал неизменно дружественное и внимательное отношение со стороны передовых русских людей, в Германии и Италии он далеко не сразу добивается признания и должного уважения даже со стороны своих соотечественников.

В России Мицкевич находит единомышленников: о литературе, политике, о будущем братстве народов он беседует с Пушкиным, хранившим верность идеалам декабристов, автором «Послания в Сибирь», «Ариона» и «Анчара»; за границей его спутник — Одынец, неглубокий человек, скучный собеседник и посредственный поэт.

В России Мицкевича называют великим поэтом славянства, а Баратынский в одном из своих стихотворений объявляет его гением, в Риме сиятельный граф Анквич дает ему понять, что поэтическая слава для польского шляхтича ничего не значит по сравнению с графской родословной и именем в Галиции. Набожные шляхтянки молятся за «спасение его заблудшей души», ученые ксендзы усиленно обрабатывают бывшего читателя и поклонника Вольтера, уже много лет равнодушного к «святому» католическому обряду — и, оторванный от родины, лишенный близкой по убеждениям среды, впервые за всю жизнь почувствовавший духовное одиночество, поэт в поисках философской правды, в поисках необходимой ему этической основы поведения читает религиозно-мистические сочинения, посещает церковные богослужения. Стихотворения, написанные в 1830 г., свидетельствуют о глубоких внутренних переживаниях, духовных страданиях поэта, который не видел надежды на счастье и свободу в ближайшем будущем и,

далекий от примирения с действительностью, искал поддержки в учениях, обещавших «чудо»¹.

Что обусловило этот кризис в мировоззрении поэта, кризис, который он впоследствии преодолел, но который вместе с тем наложил свой отпечаток на творчество Мицкевича того времени? Ответ может быть только один: историческая обстановка этих лет, опыт событий политической жизни, воспринятый поэтом.

Уже поражение восстания декабристов показало Мицкевичу, что дворянские революционеры не могут повести за собою народные массы, что осуществление их планов встречает серьезные препятствия. Ему становится ясно: от борьбы отказываться нельзя, но для того, чтобы свалить царизм, нужна гораздо более серьезная сила. Однако отсутствие революционной ситуации в Восточной Европе было очевидным для поэта. По этой причине с первых дней польского восстания он не питал никаких иллюзий относительно его перспектив. Стихотворение «Матери-польке», написанное летом 1830 г. еще до начала восстания, не содержит призыва к немедленному революционному выступлению, даже не обещает освобождения в ближайшем будущем, оно лишь указывает на страшное неравенство сил. В течение всего восстания поэт воздерживается от каких-либо поэтических выступлений. Мы можем считать установленным, что шляхетскую революционность, перспективы шляхетского восстания Мицкевич оценивал в 1830—1831 гг. достаточно трезво, подходил к ним критически. Вместе с тем автор «Конрада Валленрода» самым решительным образом заявлял о своей солидарности с революционерами, считал себя в числе решительных врагов деспотизма, твердо сознавал, что его долг быть с восставшими. Письма Мицкевича 1830—1831 гг. исключают всякую возможность предположить какие-либо колебания поэта по поводу его обязанностей относительно восстания. Он то и дело упоминает о приготовлениях к отъезду, о причинах, которые не дают возможности выехать и т. д.

Если духовный кризис предыдущих лет каким-либо образом повлиял на позицию поэта в 1831 г., то лишь в той степени, что помешал ему более последовательно осуществить на практике бесповоротное решение — быть среди повстанцев. В переписке 1832 г. Мицкевич далек от каких-либо попыток оправдывать или объяснять свое поведение. Упоминая о серьезных причинах, помешавших его приезду на родину, он объявляет о своем намерении служить революционному делу. 23.III.1832 г. Мицкевич пишет Лелевелю: «Бог не позволил мне принять какое-либо участие

¹ Когда статья уже находилась в издательстве, автор получил возможность ознакомиться с книгой известного литературоведа Стефана Жулевского «Борьба за Мицкевича» (S. Żółkiewski. Spór o Mickiewicza, 1952), где — в полемике с буржуазно-шляхетским литературоведением — дан обстоятельный очерк развития мировоззрения и творчества великого польского поэта, марксистский анализ главного в его художественном и публицистическом наследии. Не имея возможности в этой статье коснуться вопросов, поднятых в книге С. Жулевского (и в других вышедших за последнее время работах, имеющих отношение к данной теме), мы хотели бы отметить, что автор «Борьбы за Мицкевича» высказал ряд весьма важных для понимания третьей части «Дзядов» и всего творчества Мицкевича 30-х годов соображений.

Касаясь, в частности, пребывания Мицкевича в Риме, С. Жулевский замечает, что нет никаких оснований говорить — как это делало старое литературоведение — о «религиозном переломе» во взглядах поэта накануне восстания 1830—1831 гг., о примирении поэта с католицизмом. Он поддерживает мнение В. Кубацкого (W. Ku b a c k i. Legenda o rzymskim pielgrzymie. «Pamiętnik Literacki» 1951) о позднейшем происхождении ряда стихов религиозного содержания, которые относили ранее к «римскому периоду» жизни Мицкевича.

в столь важном, столь великом по своим будущим последствиям деле. Я живу только надеждой, что на смертном одре не сложу бездейательно рук на груди»¹.

После окончательного разгрома восстания Мицкевич еще некоторое время находится в районе Познани. Затем он переезжает в Дрезден. В течение этого периода он встречается с перешедшими границу повстанцами, слушает их рассказы о происшедшем, принимает участие в организации помощи эмигрантам. Последнее обстоятельство оказало немаловажное влияние на осмысление поэтом уроков восстания. Оно свело его с рядовыми участниками боев — солдатами польских войсковых частей, чье положение в эмиграции было гораздо более тяжелым, чем положение шляхты. Если офицерам прусское правительство предоставило право остаться в эмиграции, то солдат насильно принуждали воспользоваться объявленной царскими властями амнистией. Те из них, кто возвратился в Россию, попали в Сибирь, оставшиеся в эмиграции жили в тяжелой нужде, оторванные от семей, от родины, без куска хлеба.

Дрезденское окружение поэта состоит из небольшого числа ближайших друзей. Непосредственного участия в политических спорах и политических организациях Мицкевич в ту пору не принимает, хотя в переписке высказывает ряд мыслей по поводу политического положения. Не имея принципиальных расхождений с демократическим крылом эмиграции, осуждая эгоизм шляхетской верхушки и ее методы действия, Мицкевич и в Дрездене и впоследствии в Париже открыто не солидаризируется с партией Лелевеля. Программа демократов кажется ему пока еще далекой от осуществления. Он чувствует отрыв эмиграции от народа, понимает, что судьба движения решается, прежде всего, развитием событий на родине. От споров в эмигрантской шляхетской среде он не ждет решающих результатов для освободительного дела.

1832 год становится для поэта годом напряженнейшей творческой работы, в которой находят свое выражение переживания поэта, явившиеся следствием страданий народа. Настроения скорби и гнева, ощущение тяжести национального бедствия, ненависть к угнетателям Польши характеризуют Мицкевича этого периода. Большинство исследователей творчества поэта истолковывают все написанное им непосредственно после восстания, с одной стороны, как взрыв гнева и отчаяния, с другой стороны — как автореабилитацию, оправдание своего неучастия в восстании. Бой-Желеньский указывает: «Внутренняя драма, в которой оказался поэт после поражения восстания — близкий к самоубийству, помогает нам понять тот огромный заряд, который нашел выход в третьей части «Дзядов». В одно мгновение ока он представил себе пропасть, которая возникла между ним и народом, преодолел эту пропасть одним прыжком гения и снова оказался впереди, и уже навсегда»². Вряд ли нас может удовлетворить это одностороннее объяснение. 1832 г. был для поэта не только годом отчаяния и скорби, но и годом анализа происшедшего, осмысления исторического опыта. В уже цитированном выше письме Лелевелю Мицкевич делает свои замечания по поводу перспектив борьбы, свои предположения о том характере, который должно принять польское освободительное движение.

Чему научил поэта опыт неудачного восстания?

Восстание показало, что шляхетская революция не смогла стать все-народной, ибо у революционеров не было общего языка с народом. В ходе

¹ Korespondencja Adama Mickiewicza, Wyd. 2, t. I, Paryż, 1871, str. 334.

² T. Boy-Zeleński. Brązownicy, W. 1930, str. 158.

восстания стало ясным, что национального единства нет, нет единства в самой среде восставших. Мицкевич пишет: «Здесь общие жалобы на несогласие, которое легко можно было предвидеть, ибо оно вынесено из Варшавы и только дозревает в Париже»¹. Восстание и последовавшие за ним репрессии показали невозможность решения вопроса при существовании или, по крайней мере, при твердом положении самодержавия в России, невозможность соглашения с врагом. Во время восстания стала ясна предательская роль польской земельной аристократии, ставшей на сторону правительства. Поведение западных буржуазных правительств в ходе восстания окончательно разоблало в глазах поэта их реакционную сущность, показало всю реакционность и беспочвенность надежд на дипломатическое вмешательство западных держав в польский вопрос. Он заявляет: «Что касается помощи из-за границы, повстанцы не только не должны ее ожидать, но и обещающим такую помощь не следует верить»². Из всего происшедшего Мицкевич делает вывод: «Я возлагаю великие надежды на наш народ и на ход событий, не предусмотренный никакой дипломатией»³.

Восстание 1830—1831 гг. было свидетельством исключительного революционного значения Польши, польского национально-освободительного движения, в силу сложившейся исторической обстановки направленного против реакции Священного Союза, против феодально-монархических правительств царской России, Австрии и Пруссии. Уроки восстания дали толчок демократизации польского национального движения, решительной борьбе в недрах самой Польши, борьбе угнетенных поляков против поляков-угнетателей, борьбе демократии против польской аристократии⁴.

Целям аристократической шляхты, стремившейся ограничить национальное движение и не допустить социальных преобразований в Польше, боявшейся народных масс и революционных методов борьбы, ориентировавшейся на помощь господствующим классам других стран, на дипломатическое вмешательство западных держав в польские дела, выступавшей с захватническими претензиями на украинские, белорусские и литовские земли — польская демократия с течением времени противопоставила свою программу. Эта программа характеризовалась стремлением связать национальный вопрос с социальным, улучшить положение крестьянских масс, развязать народную революцию, критикой классового эгоизма шляхты, идеей революционного союза народов в борьбе против реакционных правительств. Зачатки такой программы Энгельс отметил уже применительно к 1830—1831 гг., характеризуя революционные планы Лелевеля. Борьба демократии за такую программу определила идейную жизнь польской эмиграции после 1831 года и развитие польской литературы этого периода.

Вместе с тем и восстание 1830—1831 гг. и борьба партий в эмиграции обнажили серьезные противоречия польского национально-освободительного движения первой половины XIX века.

Следует учитывать, что многие представители польской демократии далеко не всегда были последовательными в осуществлении своей программы. Некоторые из них, будучи оторваны от своего народа (это обстоя-

¹ Письмо к Лелевелю от 23. III. 1832 г. — Korespondencja Adama Mickiewicza, Wyd. 2, t. I, str. 334.

² A. Mickiewicz. Dzieła. Wydanie narodowe, 1950, t. VI, str. 169.

³ Письмо к Лелевелю от 23. III. 1832 г. Korespondencja Adama Mickiewicza, Wyd. 2, t. I, str. 334.

⁴ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. V, стр. 264.

тельство усугублялось в условиях эмиграции), отступали от отдельных пунктов программы, в ходе борьбы шли на уступки своим противникам во имя иллюзий национального единства. В мировоззрении отдельных польских демократов сочетались демократизм в политике и отсталые философские взгляды, идеализм и религия.

При объяснении этих противоречий надо исходить из условий польской жизни XIX в., из экономической отсталости страны, закрепленной разделениями и насильственно поддерживавшейся угнетателями. Надо исходить из положения того класса, идеалы и чаяния которого стремилась отразить польская демократия.

Классовая борьба польского крестьянства оказывала свое влияние на развитие польского общественного движения, хотя крестьянство не принимало повсеместно массового участия в национальных восстаниях. Помещичий гнет в Польше был на протяжении веков особенно сильным. Шляхта не знала пределов в эксплуатации крестьянства. Забитое, задавленное, нищее, даже по сравнению с соседними феодальными монархиями, польское крестьянство, так же как и украинское и белорусское, горячо ненавидело своих угнетателей. Польский крестьянин уже понял, что ему не по пути со шляхтой, не верил ее обещаниям, считал невозможным для себя выступать под ее лозунгами. Но, низведенный господством шляхты до положения скота, одурманенный ксендзами, он не был способен на самостоятельное выступление в революции. Эти противоречия в положении польского крестьянства оказали свое влияние на идеологов польской демократии. Они сказались на творчестве передовых польских писателей первой половины XIX в.

Великие польские революционные романтики выразили в своем творчестве революционные устремления польской демократии, но не избежали и ее слабостей. Творчество Мицкевича и Словацкого чрезвычайно противоречиво: с одной стороны — смелый протест против существующего строя, поэтизация революционной борьбы, с другой стороны, — имевшее место в отдельные годы увлечение реакционными религиозно-мистическими теориями. Объяснение этих противоречий возможно лишь в том случае, если мы исходим из положения польской демократии и того класса, чьи интересы она стремилась отразить. Эти противоречия нельзя объяснить, ограничиваясь констатацией классовой принадлежности поэта¹.

¹ С этой точки зрения нас не могут, например, удовлетворить те отправные положения, с которыми выступил покойный польский литературовед Г. Шипер в своей монографии о Мицкевиче. Отметив расслоение польской шляхты на крупную, среднюю, мелкую и охарактеризовав положение этих групп, Шипер указывает: «Мицкевич вышел из среды мелкой шляхты... Экономическое положение, немного отличающееся от условий крестьянского быта, предназначало эту среду к роли врага, опирающегося на общественную несправедливость устройства, предназначало ее к роли союзника угнетенных горожан и крестьян... Но с другой стороны, из-за отсутствия политического сознания, вследствие бытового консерватизма, присущего мелким группировкам, вследствие слабости революционных движений в Польше XVIII в., наконец, принимая во внимание общие со всем «шляхетским сословием» узы формальных привилегий и некоторых предубеждений по отношению к «хаму» — эта масса не раз составляла опору консерватизма и мракобесия того времени... Свообразные черты этой группы могут нам многое объяснить, если речь идет о позднейших порывах и колебаниях Мицкевича. Они-то наложили на него отпечаток, отличающий его от других поэтов польского романтизма — от Словацкого, который был представителем избранного интеллигентного круга в сфере средней шляхты, и от Красинского — сына магната». (H. Szypert. Adam Mickiewicz, poeta i człowiek czynu, 1949, str. 18).

В этом своем объяснении противоречий творчества Мицкевича Г. Шипер не учел особенностей польского освободительного движения в целом, оставил в стороне вопрос о роли народных масс, о их влиянии на творчество поэта.

Такой подход тем более недостаточен, когда идет речь о Мицкевиче, народном поэте, воплотившем в себе, по выражению Горького, «дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой». Мицкевич, как поэт, отразил в своем творчестве надежды и чаяния широких народных масс. Как художник, как мыслитель, общественный деятель Мицкевич сложился на основе развития польского освободительного движения, преодолевая ограниченность господствующего класса, мучительные противоречия эпохи. Революционные устремления польской демократии отразились в его поэзии и общественной деятельности. Исключительно благотворное влияние на его мировоззрение и творчество оказало общение с передовыми русскими людьми того времени. В целом ряде вопросов он опередил многих своих современников.

Беззаветная преданность делу революции, делу национального освобождения всегда была главным в мировоззрении и творчестве Мицкевича, помогала ему преодолевать ошибки и заблуждения. Тов. Болеслав Берут говорил о великом поэте: «Великий революционный романтизм Мицкевича гремел протестом против предательского оппортунизма привилегированных слоев общества того времени. Поэт видел цель жизни в борьбе за свободу и независимость своего народа. Он стремился пробуждать в этой борьбе чувства безграничного самопожертвования и преданности делу, героическую волю и непоколебимую стойкость, проникнутую самыми высокими общественными идеалами, которые всю жизнь человека спаивают воедино с национальной и социальной идеей... Не только все его поэтическое творчество, но также и весь его полный трагизма жизненный путь пронизывало постоянное и непоколебимое чувство связи с самыми прогрессивными общечеловеческими стремлениями.

Борьбу за независимость Польши, всю свою безграничную преданность делу национального освобождения он неразрывно связал с борьбой за социальное освобождение, с победой социально-освободительной борьбы других народов, с передовыми общественными идеями»¹.

В анализе третьей части «Дзядов», произведения, в известном смысле программного для его автора, необходимо исходить из высказанных выше положений. Необходимо показать, в какой степени и каким образом Мицкевич развивает в своей драме взгляды польской демократии, как отразились в третьей части «Дзядов» положительные стороны и слабости польского революционного движения первой половины XIX в.

Идейные искания Мицкевича идут в этот период по линии анализа причин поражения восстания, поисков новых путей борьбы. Орудием этой борьбы поэт делает свое творчество, средствами поэзии он стремится разоблачить деспотизм и реакцию, поднять моральный дух эмиграции, показать ей ее революционное призвание, содействовать новому подъему польского освободительного движения. Начиная с 1832 г., Мицкевич решительно обращается к публицистике: политическим и моральным вопросам он посвящает статьи «Польского пилигрима», «Книги польского народа и польского пилигримства». В ряде патристических стихотворений поэт увековечивает образы участников восстания, стремится видеть мир глазами простых людей, говорить их языком. В 30-е годы Мицкевич создает «Пана Тадеуша», произведение не только удивительной художественной

¹ B. Bierut. Przemówienie na uroczystości odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie, styczeń 1950. — «Nowa kultura», 20. IV 1952, N 16—17.

простоты, но и замечательной ясности, трезвости и демократичности содержания.

И нельзя, вместе с тем, умолчать о глубоких противоречиях в мировоззрении поэта. Оторванный от родины, лишенный непосредственной связи с народом, Мицкевич не сумел стать на высоту передовой философской мысли того времени. Отдельные стихотворения 1832—1836 гг. («Разум и вера», «Мудрецы», «Мысли и замечания», «Снилась зима», «Видение» и др.) свидетельствуют о том, что столь необходимые ему философско-этические основы мировоззрения поэт искал в то время не там, где их можно было найти: не в науке, не в передовой философии, а в вере и мистике. К встрече с одним из наиболее подозрительных и наиболее опасных шарлатанов своего времени — Анджеем Товянским Мицкевич пришел, по сути дела, безоружным в философском отношении, готовым поверить в грубый обман фальшивого «пророка». Оставаясь врагом деспотизма, демократом и республиканцем в решении основных вопросов общественной жизни, высказывая трезвые и глубокие суждения по поводу современного ему политического положения, Мицкевич оказался не в силах противостоять настроениям католического мистицизма и мессанизма.

Но затуманившие разум поэта, сковывавшие его творческую энергию, эти реакционные идеи и теории оказались все-таки бессильны убить в нем главное: патриотизм и революционность.

В 1832 г. он создает книгу пламенной любви к народу и ненависти к его врагам — третью часть драматической поэмы «Дзяды». Это произведение представляет собою своеобразный художественный синтез общественно-политических, этических и эстетических взглядов Мицкевича того времени. Вследствие этого оно является чрезвычайно важным для понимания творчества поэта. Исключительное значение придавал ему и сам автор. В феврале 1834 г. он пишет Одыну: «Из «Дзядов» я хочу сделать единственное мое произведение, достойное чтения»¹. Создание «Дзядов» поэт рассматривает как факт своего личного участия в освободительной борьбе. В письме к Лелевелю, датированном маем 1832 г., он подчеркивает революционный замысел драмы: «Это произведение я рассматриваю как продолжение войны, которую теперь, когда спрятаны мечи, нужно дальше вести пером»².

В истории польской литературы третья часть «Дзядов» получила еще и другое наименование: дрезденские «Дзяды». Третьей частью «Дзядов» назвал свое произведение сам поэт, несмотря на то, что действие драмы происходит после событий, изложенных в четвертой части, вышедшей еще в Литве в 1823 г. Действительно, дрезденские «Дзяды» являются третьей по счету из законченных и опубликованных частей драмы: вторая, четвертая и третья. Отступление от первоначально намеченной хронологии объясняется, видимо, тем, что в 1832 г. поэт уже не имел твердого намерения написать когда-либо пропущенные им в виленско-ковенском издании части (т. е. первую и третью части первоначального замысла). Со 2-й и 4-й частями, или, как их иначе называют, с виленско-ковенскими «Дзядами», третью часть «Дзядов» объединяют общность главного героя, поэта Густава-Конрада, изображение событий из жизни самого автора, известное

¹ Korespondencja Adama Mickiewicza, Wyd. 2, t. I, str. 99.

² Там же, стр. 336.

16 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

сходство жанра, проявляющееся, главным образом, в единстве драматического и лирического элемента, а также прямые указания в сюжете (пролог, 9-я сцена). Тем не менее, за десятилетие, которое лежит между временем написания виленско-ковенских и дрезденских «Дзядов», имел место настолько значительный рост как самого Мицкевича, вступившего на путь создания политической поэзии, так и его главного героя, у которого изменилось не только имя, но и характер, интересы, поле действия; произошло настолько значительное расширение и изменение замысла произведения, изображающего теперь уже не личную драму героя, а трагедию целого народа; произошло настолько серьезное изменение художественных средств автора, который в новом произведении романтический протест против действительности дополнил реалистическим изображением событий, резким памфлетом на реакцию, — что III часть «Дзядов» можно и необходимо рассматривать как отдельное, самостоятельное произведение.

Уже в первом издании за драматическими сценами «Дзядов» следуют семь стихотворений, продолжающих сюжет драматических сцен («Ustęp trzeciej części «Dziadów»). Здесь повествование ведется уже от лица автора. Явное единство замысла, разрешение одних и тех же общественно-политических вопросов объясняют включение «Отрывка»¹ в третью часть «Дзядов» и делают для исследования обязательным рассмотрение драматических сцен и «Отрывка» в тесном единстве.

На основании документов и материалов этого периода литературоведы довольно точно определили время возникновения замысла и написания III части «Дзядов».

Предполагают, что в драме осуществлены некоторые творческие планы, разрабатывавшиеся поэтом еще до 1832 г.²

Нет, конечно, оснований отрицать или оспаривать тот факт, что проделанная Мицкевичем до 1831 г. поэтическая работа имела известное значение для воплощения замысла дрезденских «Дзядов». Представляется необходимым, однако, с самого начала оговорить следующее обстоятельство: содержание третьей части убеждает нас в том, что только поражение восстания 1830—1831 гг. определило все основные черты замысла произведения, что вся основная работа над драмой была проделана в Дрездене. Время этой работы — апрель и начало мая 1832 г. В письме Лелевелю от 23 марта Мицкевич, не сообщая о работе над «Дзядами», говорит о планах на будущее («не сложу бездейтельно рук на груди»). Письмо Юзефу Грабовскому от 26 апреля содержит уже следующее упоминание: «Я сделался Schreibmaschine и все эти несколько недель не выпускаю пера из рук»³. В том же духе поэт сообщает о напряженной работе над

¹ Так переведено слово «Ustęp» в русском издании III части «Дзядов» (А. Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах. Том 3, М., 1952).

² Из воспоминаний Одынца о пребывании Мицкевича в Риме известно, что в этот период польский поэт перечитывает трагедию Эсхила «Прикованный Прометей». Одынец утверждает, что в связи с этим Мицкевич сообщил ему о замысле своего нового произведения и изложил его как «извечную историю человеческого духа, не лишенного в своей основе доброй воли, но введенного в заблуждение гордостью, борющегося с силами внешними, или, вернее только с более могущественными, которых он не хочет и не может признать и которым он не хочет и не может подчиниться». (А. Е. Одынiec. «Listy z podróży». Т. III. Warszawa, 1876, str. 82). Некоторые исследователи (Креховецкий, Клейнер и др.) предполагают, что отдельные впечатления от пребывания в России, легшие в основу «Отрывка», были в виде набросков записаны поэтом еще до восстания.

³ Korespondencja Adama Mickiewiza, Wyd. 2, t. I, str. 58.

«Дзядами» в апрельском письме брату Францишку. А в мае, примерно в 20-х числах, он уже сообщает Лелевелю об окончании III части: «У меня здесь приготовлена к печати одна поэма и несколько мелких отрывков, все более или менее касается нашего дела»¹.

В конце 1832 г. третья часть «Дзядов» была напечатана в Париже. С тех пор она включалась во все собрания сочинений поэта, как прижизненные, так и посмертные (кроме тех случаев, когда это было невозможно по цензурным обстоятельствам)².

Созданная под непосредственным впечатлением печального исхода неравной борьбы польских повстанцев 1830—31 гг. с превосходящими силами царского режима, третья часть «Дзядов» является ярким выражением горячего патриотизма, повестью о страданиях целого народа, чьи национальные права были попраны грубой деспотической силой. Ко всем вопросам, которые затрагивает Мицкевич в своей драме, он подходит прежде всего с точки зрения задач и перспектив национально-освободительной борьбы. Идейное содержание «Дзядов» определяется основными особенностями патриотизма поэта, его пониманием идеи патриотизма.

Выразителем освободительных патриотических идей автора является главный герой произведения поэт Конрад. Исследователи творчества Мицкевича на протяжении длительного времени ставили вопрос о том, в какой мере мысли и воззрения Конрада тождественны мыслям и воззрениям автора «Дзядов». Постановка этого вопроса связана, прежде всего, с интерпретацией идейного замысла драмы. Именно образ Конрада воплощает в себе наибольшей силы революционный протест как патристический, так и социальный и философский. Ставя в какой-либо степени под сомнение близость воззрений Конрада к воззрениям Мицкевича, буржуазно-шляхетское (при этом преимущественно католического толка) литературоведение ставило под сомнение революционность Мицкевича, по крайней мере применительно к 1832 г. Явная автобиографичность образа Конрада, его выделение автором из числа всех других образов драмы, высокий лирический пафос и самостоятельное (по времени, а может быть и по замыслу) возникновение его «Импровизации» отнимали у буржуазных критиков всякую возможность провести резкую грань между поэтом и его героем. В ход пошли более тонкие приемы. С одной стороны, взгляды, высказанные в «Импровизации», объявлялись плодом минутного отчаяния поэта, его мимолетного сомнения в «справедливости провидения», сомнения, якобы осужденного как раз в разбираемой драме. Заявляли, что это явление необычное, не идейно-художественное, а «психологическое»³. С другой стороны, Конрад и его воззрения объявлялись прошедшим в идейном развитии Мицкевича, относящимся, если не к периоду, описанному в драме, то, по крайней мере, ко времени создания «Конрада Валленрода». Взгляды же Мицкевича периода третьей части «Дзядов»

¹ Korespondencja Adama Mickiewicza, Wyd. 2, t. I, str. 335—336.

² Мы будем пользоваться для цитат национальным изданием собрания сочинений Адама Мицкевича 1949 г., предпринятым по Постановлению Крайовой Рады Народовой и осуществленным под наблюдением Министерства культуры и искусства Польши издательством «Czytelnik».

³ Подобную точку зрения проводят П. Хмелевский («Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki», Warszawa, 1890, t. II), Ст. Виндакевич («Adam Mickiewicz. Zycie i dzieła», Kraków, 1935) и др. Ю. Клейнер («Mickiewicz», т. II. cz. I, Lublin, 1948) сводит содержание «Импровизации» к разрешению религиозных сомнений поэта, поколебавшегося под влиянием несчастий в своей вере, но тем не менее ищущего «успокоения» в религии.

объявлялись тождественными католицизму другого героя драмы — ксендза Петра.

Утверждениям буржуазных исследователей противоречат следующие факты:

Революционное содержание «Импровизации» тесным образом связано с содержанием всех остальных сцен драмы, как с настроениями филаретов 1-й сцены, так и со всей обличительной линией драматических сцен и «Отрывка», где разоблачение существующего порядка ведется с тех же революционных позиций, что и в «Импровизации».

Как показали текстологические исследования ряда литературоведов, есть основания утверждать, что «Импровизация» возникла ранее, чем весь замысел третьей части «Дзядов»¹. Это решительным образом разбивает утверждения тех, кто силится доказать, что поэт изобразил в ней якобы по заранее задуманному плану заблуждения человеческой дерзости и гордыни с тем, чтобы во славу католического учения осудить их в последующих сценах².

События 1823—24 гг., ставшие сюжетной основой «Дзядов», Мицкевич изобразил в свете тех уроков, которые дало восстание 1830—31 гг. О страданиях польского народа в «Дзядях», по выражению польского поэта Мечислава Яструна, «говорят люди, которые прошли через восстание»³. Это относится и к пламенной «Импровизации» Конрада, понять которую можно только в связи с польским восстанием.

Означает ли все это, что мы вправе попросту поставить знак равенства между Конрадом и Мицкевичем? Разумеется, нет. Мы не можем говорить о полном тождестве героя и автора третьей части «Дзядов», где налицо попытки Мицкевича отнестись к своему герою критически и даже дать его критику в образной форме.

Революционный протест, революционный патриотизм были главными и наиболее сильными сторонами мировоззрения Мицкевича. Они-то и воплощены в образе Конрада «Дзядов», и не только в этом образе, не только в этом произведении. Тема протестующей личности, тесно связанная с темой патриотической борьбы, была основной во всем творчестве Мицкевича, как до, так и после третьей части «Дзядов»⁴.

Тему личности и патриотического долга ставит уже «Гражина». Здесь осуждается личность, действующая под влиянием стремлений к личной славе, во имя узких «удельных» интересов и вопреки патриотическому долгу (Литавор). Чувство любви к родине, чувство патриотизма объявляется высшим, наиболее благородным побуждением человеческой природы. Родина имеет право требовать от человека всего, вплоть до

¹ К этому выводу пришел, например, Ю. Калленбах на основании найденного в 80-е годы нового черновика «Дзядов» в работах «O improwizacji Konrada» и «Szczałki autografu pierwszego III-j części «Dziadów»» («Р. Т. Л. im M. IV, 1890. V, 1891»). В том же духе высказался Ст. Эстрейхер («Nieznany manuskrypt III części «Dziadów»» («Р. Т. Л. М. VI, 1897)). С ним соглашается Ю. Клейнер в монографии «Мицкевич», 1948 г.

² Такую точку зрения проводят Хмелевский, Гурский, Погодин и др.

³ M. Jastrun. «Dwie współczesności «Dziadów» drezdeńskich» («Kuźnica», 1945, N 18).

⁴ В буржуазном литературоведении встречается попытка изобразить дрезденские «Дзяды» как разрыв с идеями творчества Мицкевича 20-х гг.: с «гедонизмом» (I) Густава и «валленродизмом» Конрада Валленрода (Клейнер). Эти попытки основаны на неправильной интерпретации всего творчества поэта, при которой остаются в стороне идеи революционного протеста и патриотизма, развитием которых является третья часть «Дзядов».

самопожертвования. Мицкевич выступает здесь поэтом патриотизма. Но в одном сборнике с «Гражиной» помещена IV часть «Дзядов», и ее тема уже несколько другая: личность и общество. Виленско-ковенские «Дзяды» не являются ни отказом от патриотической темы, ни отступлением от идеалов «Гражины». Они говорят лишь о том, что не так уже просто и ясно развивалась личная практика поэта, о том, что жизнь складывалась не из одних патриотических мечтаний филоматов, о том, что необходим был огромный исторический и личный опыт, чтобы тема патриотизма и общественной борьбы сделалась для Мицкевича основной и единственной, чтобы идеалы «Гражины» стали кровью и пламенем третьей части «Дзядов». В 1822 г. романтический мечтатель Густав, лирический и автобиографический герой Мицкевича, был далеко не таким, как героиня «Гражины». Густав протестует против окружающей среды, против «тирании денег и титулов» во имя своего растоптанного людьми личного счастья. Он понимает, что личная трагедия вызвана не капризом возлюбленной, а более серьезными вещами: укладом жизни, общественным неравенством. Он осуждает окружающую среду, презирает эгоизм светской знати и общественные предрассудки. Но он еще далек от того, чтобы стать борцом на поле общественной жизни¹.

Через пять лет после виленско-ковенских «Дзядов» вышел в свет «Конрад Валленрод». Здесь уже другой герой. Он «не мог найти счастья дома, ибо его не было в отчизне». Его трагедия — трагедия патриота, борца с угнетателями народа. Но патриотизм не является еще всепоглощающей страстью Валленрода, содержанием всей его жизни. Для того, чтобы он всегда помнил о своем долге, чтобы он ни перед чем не остановился в практических действиях во имя этого долга, Конраду необходим следующий за ним, как тень, Хальбан. Способ действий, избранный Конрадом, таков, что выполнение патриотического долга выглядит как жертва со стороны героя. Он не находит счастья в этой жертве. Наоборот, эта жертва и заключается в отказе от личного счастья. Кроме любви к родине, у Валленрода есть еще и другая страсть в жизни: романтическая любовь к Альдоне. Завершив свой подвиг, он хочет умереть, прижимая к груди залог любви своей возлюбленной.

Не таков Конрад «Дзядов». Он не забыл о страданиях юного Густава, ничего не простил силе, создавшей общество, равнодушное к страданиям любящего и благородного сердца. Предъявляя свой счет богу, он напоминает и о драме влюбленного героя четвертой части «Дзядов»:

¹ О патриотических идеалах Густаву твердят друзья и возлюбленная, да и сам он воспитан на чтении польской истории, сам он мечтал о подвигах и славе. Но пока что всего сильнее любовь и личная трагедия:

«И в рощице вон той сидели час за часом,
Гомера слушая и рассуждая с Тассом.
Под Веною с тобой мы были, Ян Собеский!
...Туда она пришла взглянуть: играют дети.
Увидел я ее под знаменем Пророка, —
И умерли во мне и Готфрид и Ян Третий.
Так сделалась она владычицей моею,
Живу лишь для нее, живу я только ею!»

(Перевод Л. Мартынова.
А. Мицкевич. Собрание сочинений
в 5 томах, т. 3, М., 1952, стр. 87).

«Jam cierpiał, kochał, w mękach i miłości wzrosłem;
Kiedyś mnie wydarł osobiste szczęście,
Na własnei piersi ja skrwawiłem pięście,
Przeciw Niebu ich nie wzniosłem»¹.

«Ведь я любил, страдал, я ведал боль и страх.
Не ты ли в сердце мне нанес когда-то рану?
Ты отнял счастье то, что сам же подарил.
Но кровью собственной я руки обагрил, —
Я не хотел с тобой сразиться»².

(стр. 164).³

Однако ныне Конрадом владеет другое, во сто крат более сильное чувство. Его протест уже не протест одиночки, отстаивающего свое право на любовь и счастье. Теперь его любовь «не на одном почила человеке». Он ощущает свое единство с миллионами людей, страдающих так же, как и он, и протестует от своего и их имени, от имени истерзанной родины:

«Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony;
Ciałem połąknałem jej duszę,
Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon — bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło;
Czuję całego cierpienia narodu,
Jak matka czuje w łonie bole swego płodu».

(str. 166).

«Душой в отчизне воплощенный,
Я душу поглотил ее.
Одно с моей страной дано мне бытие.
Мне имя — Миллион. За миллионы
Несу страдание свое.
Как сын глядит безумным оком,
Когда отца ведут на эшафот,
Так я гляжу на мой народ,
Ношу его в себе, как носит мать свой плод».

(стр. 164-165).

В отличие от героя «Валленрода» Конрад «Дзядов» уже не делит своей души между двумя привязанностями. В третьей части «Дзядов» перед картиной народных страданий тема любви отступила для поэта в далекое прошлое, и если память о ней как-то отразилась в идиллическом образе Эвы четвертой сцены, то сама эта сцена почти не связана с развитием действия и имеет значение только в разрешении социально-политиче-

¹ А. Mickiewicz. Dzieła, Wydanie narodowe, 1949, t. III, str. 165. В дальнейшем цитаты из III части «Дзядов» даются по этому же изданию.

² Стр. 164. Здесь и в дальнейшем все цитаты из третьей части «Дзядов» даются на русском языке в переводе В. Левика по изданию: Адам Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, том III, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1952 г.

ских и этических проблем произведения. Герой «Дзядов», как следует из развития сюжета, даже не знает о существовании Эвы.

Наконец, в третьей части «Дзядов» сделан еще один, весьма существенный, шаг вперед по сравнению с «Конрадом Валленродом». Валленрод совершает свой подвиг для народа и во имя народа, но действует без народа и в отрыве от народа. Это еще романтический подвиг одиночки. Валленрод лишен возможности ощутить плоды своей победы. План Валленрода — страшное средство, последнее средство, выполнение этого плана опустошает всю душу героя. Но это единственное средство, которое он знает. Автор «Конрада Валленрода» понимает гибельность избранного Валленродом пути, его исключительность, несоответствие человеческой натуре. Поэтому произведение никак не является проповедью «валленродизма», но его отрицанием, его критикой. Патриотизм героя третьей части «Дзядов» ищет других путей своего проявления. Конрад «Дзядов» стремится к тому, чтобы стать духовным вождем своего народа. Этот путь для него единственный:

«Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
Jabym mój naród jak pieśń żywą stworzył...».

(стр. 163).

«Как пламенную песнь, я мой народ создам,
Когда над душами, как ты, восторжествую».

(стр. 162).

Так говорит Конрад. Но путей к осуществлению своей мечты в реальной жизни он еще не видит. Он ждет чуда, ждет осуществления своей мечты от бога, но ждет, разумеется, напрасно. В этом трагедия героя драмы.

Сказанное выше дает представление о направлении, в котором шла эволюция лирико-эпического героя Мицкевича за период 1820—1832 гг. Образ Конрада в третьей части «Дзядов» не только представляет нам конечный результат эволюции к 1832 г., но и в какой-то мере отражает ход этой эволюции, ее основные этапы. Монолог узника в прологе произносит мечтательный юноша, неудовлетворенный сухой мудростью окружающего мира, романтик, противопоставляющий чувство и воображение знанию и рассудку. Его недовольство миром — недовольство романтика прозой жизни. Его настроения в какой-то мере близки к настроениям «Романтики» и фрагментов первой части «Дзядов». Протест против действительности еще не характеризуется той резкостью, которую мы встречаем у этого же героя в дальнейшем¹. Однако уже в конце пролога выясняется, что герой драмы проникнут патристическими настроениями, что поэтический дар для него оружие, которым он служит родине, что изгнание (которое предсказывает ему ангел) огорчает узника потому, что «живой, он останется мертвым для своей отчизны». Подчеркивая, что он уже не мечтатель Густав, узник заявляет о себе, как о новом человеке, и пишет на стене кельи: «Gustavus obiit... Hic natus est Conradus»².

¹ Данную сцену, которая была в первоначальной редакции 9-й, Мицкевич в опубликованном тексте перенес в начало произведения и назвал «Прологом» (см. J. Kalenbach. Szczątki pierwszego autografu III cz. «Dziadów»; St. Szpotański. Adam Mickiewicz i jego epoka i др.). Может быть, это как раз и объясняется тем, что монолог узника после «Импровизации» выглядел бы, несомненно, шагом назад.

² «Густав умер... Здесь родился Конрад». (Лат.).

В первой сцене Конрад поет знаменитую «Песнь мести». Мечтательная неудовлетворенность миром сменилась глубокой и страстной, не знающей преград патриотической ненавистью к врагам. Но здесь Конрад не говорит ничего такого, что не было бы сказано Мицкевичем ранее, в «Валленроде». Он просто призывает отомстить во что бы то ни стало, «с богом и даже вопреки богу». До осмысления событий, до призыва к переустройству действительности здесь еще далеко.

Так называемая «малая импровизация», заключающая первую сцену¹, является уже воплощением следующего момента эволюции героя. Конрада не удовлетворяет роль простого запевалы патриотического хора. Он хочет знать больше, чем знают его сподвижники, хочет стать поэтом-провидцем, поэтом-мыслителем. Он стремится, поняв настоящее, познать будущее, прочитать «книгу будущих судеб мира». И, наконец, во второй сцене Конрад выступает с «Импровизацией», где патриотический протест соединен с пониманием причин национального угнетения, со стремлением к переустройству мира.

Патриотизм Конрада — это любовь к своему народу, стремление служить ему:

«Ja kocham cały naród! — objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
Chcę nim cały świat zadziwić...»

(str. 161).

«Моя любовь не так, как на цветке пчела, —
Не на одном почила человеке,
Но все народы обняла
От прошлых дней доныне и вовеки.
И не столетье, не одну семью, —
Весь мир я принял в грудь свою,
Как море принимает реки.
Люблю народ, как муж, любовник, друг, отец.
Хочу поднять его, наставить
И в мире, из конца в конец,
Его деяния прославить».

(стр. 161).

Цель патриота — сделать свой народ счастливым. Патриотизм Мицкевича далек от упоения былым шляхетским прошлым. В отличие от шляхетского национализма, он устремлен не в прошлое, а в будущее. Он заключается в единстве чувства со всем народом. Конрад велик в своем патриотическом вызове всему существующему строю не потому, что он представитель данного народа. В его «Импровизации» нет ни единого следа национального кичливости, указания на то, что народ, к которому он принадлежит, какой-то особый, исключительный. Конрад велик потому, что сосредоточил в своем чувстве, в своем гневном страдании и протесте миллионных народных масс.

¹ Под этим названием понимается монолог Конрада, который следует непосредственно после «Песни мести».

В понимании Мицкевича любовь к народу должна быть силой, побуждающей патриота к активным действиям во имя освобождения родины. Поэтому высшей силой патриотических чувств в драме наделяет Конрад, у которого неразрывны патриотизм и революционные устремления, мечты о полном переустройстве существующего порядка. Мечта Мицкевича о будущем освобождении родины связана с изменением всего общественного строя. Новая Польша, по мысли автора «Дзядов», должна призвать все народы к борьбе за свободу, дать пример борьбы за справедливость.

В понимании Мицкевича патриотизм неизбежно сочетается с непримиримой ненавистью к угнетателям народа. Поэтому третья часть «Дзядов» является одновременно и обличительным произведением по отношению к силам реакции и в Польше, и вне Польши.

Патриотизм поэта соединен с уважением к другим народам. Драма посвящена в основном польской действительности, но и на этом материале автор показывает, что патриотические чувства не являются принадлежностью одной лишь польской национальности.

Конрад, польский певец и пророк, не одинок на страницах драмы. Лагерь его единомышленников состоит не из одних поляков: в нем представлены русские. Патриотизм, свободный от национальной ненависти, дал Мицкевичу силу для объективного изображения жизни другой страны, объективного изображения русской действительности.

Патриотизм Мицкевича носил демократический характер, выражал устремления широких масс поляков, сложился под влиянием народных чаяний. Он решительно противостоял по ряду важнейших вопросов национализму реакционной шляхты.

В третьей части «Дзядов» особенно ощутимо выступает характерная для творчества Мицкевича связь революционного патриотизма с протестом против существующего строя. В этом произведении дано уже более глубокое, по сравнению, например, с «Конрадом Валленродом», объяснение причин национальной катастрофы. Угнетенный народ страдает не просто вследствие превосходства сил захватчика и его вероломной политики, а вследствие того, что существующий социальный и политический порядок мира основан на социальном и национальном угнетении. Поэтому Мицкевич не только протестует против расправы царского самодержавия с польскими повстанцами (в таком понимании замысел драмы выглядел бы крайне узко), он выносит приговор современному ему общественному порядку, как несправедливому, деспотическому. Поэт считает, что Польша порабощена потому, что в жизни господствует произвол. Польша будет свободна, когда произвол будет уничтожен. Такого же характера взгляды он развивает в публицистике этих лет, выступая с характерным для польской демократии призывом связать польское освободительное движение с всеевропейским революционным движением. Не случайно социальный протест «Импровизации» Мицкевича упорно замалчивался буржуазными литературоведами, пытавшимися представить содержание «Импровизации» как разрешение религиозно-этических проблем¹. Идя по этому пути, буржуазные литературоведы утверждали, что вызов, брошенный Конрадом богу, рождается из его упоения своим поэтическим мастерством, могуществом творческой фантазии, что Конрад вызывает

¹ См. J. Kleiner. «Mickiewicz», t. II, cz. I, Lublin, 1948, str. 330—331.

бога на бой, только потому, что он считает себя великим поэтом¹. В действительности дело обстоит иначе. Конрад знает силу своего таланта, но, в его понимании, это особая сила, заключающаяся в единстве чувств поэта с миллионами людей, в необычайной силе чувства, которая дает ему возможность понять человеческие страдания и ощутить их как свои собственные. Эта сила, по мнению Конрада, кроме него недоступна никому ни на земле, ни на небе. Поэтому он с гордостью заявляет:

«Dercę was, wszyscy poeci,
Wszyscy mędrcie i proroki,
Których wielbil świat szeroki!»

(стр. 160).

«Бросаю вызов я поэтам,
Молвой увенчанным певцам,
Бросаю вызов мудрецам!»

(стр. 160).

Поэтому он ставит себя наравне с богом и угрожает ему своим особым, совершенно новым и поэтому, как кажется Конраду, смертельным оружием:

«Jeśli ja będę bluźnierca,
Ja wydam Tobie krwawszą bitwę niżli Szatan:
On walczył na rozumu, ja wyzwę na serca».

(стр. 165).

«И если богохульствовать начну,
Страшней, чем сатана, противником я стану:
Он дрался на умах, я буду — на сердцах».

(стр. 164).

Окружающий мир отвергается поэтом, как мир холодного разума, пониманию которого недоступны человеческие чувства, человеческие страдания. Отвергаются законы, по которым живет этот мир. Отвергается достигнутая этим миром степень человеческого знания. В «Прологе» узник, еще не ставший Конрадом, заявляет о том, что знание ученых недостаточно, ибо оно не объясняет многих таинственных явлений жизни. В «Импровизации» вопрос ставится уже по-другому: что дала миру наука ученых?..

«Ten tylko, kto się wrył w księgi,
W metal, w liczbę, w trupie ciało,
Temu się tylko udało
Przywłaszczyć część Twojej potęgi.
Znajdzie truciznę, proch, parę,
Znajdzie blaski, dymy, huki,
Znajdzie prawność, i złą wiarę
Na mądrki i na nieuki.
Mysłem oddałeś świata użycie,
Serca zostawiasz na wiecznej pokucie...»

(стр. 164).

«Лишь тот, кто трупам, и металлам,
И числам отдал жизнь и труд, —

¹ См. J. Kleiner. Mickiewicz, t. II. cz. I, Lublin, 1948, str. 330—331.

Тот хрупкий бытия сосуд
 С тобой сравняется хоть в малом,
 Поймет природу до конца,
 Изобретет и пар и порох,
 Сгребет в один ненужный ворох
 Все домыслы лжеумудреца.
 Ты мысли отдал власть над нами,
 Душе послал лишь муку в дар».

(стр. 163).

Это отрицание, характерное для романтизма Мицкевича, как раннего («Баллады и романсы»), так и зрелого периода, в корне отлично от религиозного обскурантизма, который объявляет знание греховным. Оно имеет совершенно иные основы. Поэт как бы говорит людям: да, вы многого добились в познании мира, вы вырвали у природы часть ее могущества, но ваше знание не уничтожило существующего в мире зла, не утвердило на земле начал любви и братства. Выступление поэта является по сути дела своеобразным выпадом против буржуазной цивилизации¹, которая не только не устранила, но, наоборот, усугубила социальные противоречия в обществе. Поэтому Конрад говорит о своем презрении к обществу. Но в своем решительном отрицании существующего порядка он ни на минуту не становится мизантропом. Презрение к человечеству вообще, неверие в перспективы его развития характерны для мировоззрения классов, уходящих с исторической сцены, не имеющих будущего. Не то у Мицкевича: в его поэзии звучит голос широких масс, которые неудовлетворены существующим миром, но стремятся к его перестройке, верят в ее возможность, хотя и не видят до определенного момента путей ее осуществления.

Поэтому поэт не уходит от действительности, наоборот, он теснейшим образом связан с нею. Он протестует во имя любви к людям. Вина и беда этих людей, как думает герой «Дзядов», в том, что они не прислушиваются к голосу высшей правды, которую знает поэт. Это заставляет поэта требовать у бога власти над душами.

Здесь речь идет вовсе не о стремлении к какому-то «духовному деспотизму», которое приписывают Конраду буржуазные исследователи². Речь идет о том, чтобы вместо мрачного мира угнетения и деспотизма создать мир человеческого счастья. Не зная иных путей к его созданию, Конрад ищет помощи у бога. С этой помощью он хочет осчастливить людей своей правдой, любви и братства, заключающейся, как он думает, лишь в его субъективных идеалах:

¹ Характерна та критика буржуазной цивилизации, с которой выступает Мицкевич в «Книгах польского пилигримства». Понятие «цивилизация» заключается для него в любви к родине, выполнении гражданского долга. Отвергая призывы учиться цивилизации у Запада, Мицкевич замечает: «цивилизацией назвали модные и яркие одежды, сытую кухню, доходные трактиры, красивые театральные зрелища и широкие дороги. Не только христианин, но римский язычник, если бы он встал из гроба и увидел людей, которых теперь называют цивилизованными, разразился бы гневом и спросил: по какому праву они называют себя титулом, который происходит от слова «civis» — гражданин». (A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 24).

² Ю. Клейнер пишет: «бескорыстная любовь к родине раскрывается (demaskuje się) как не знающая преград жажда власти — жажда оккультистов и создателей тайных организаций XIX в.». Далее он сообщает об «альтруизме Мицкевича», но с такой оговоркой: «Все время наряду с нотами любви раздаются ноты деспота, который далек от людей и который пренебрегает ими». («Mickiewicz», t. II, cz. I, str. 349, 350).

«Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie: —
 Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
 Spełnią, tym się uszczęśliwią,
 A jeżeli się sprzeciwią,
 Niechaj cierpią, i przepadną.
 Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa.
 Z których, gdy zechcę, pieśni wiąże się budowa; —
 Mówią, że Ty tak władasz!
 Wiesz, żem myśli nie popsuł, mowy nie umorzył;
 Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
 Jabym mój naród jak pieśń żywą stworzył,
 I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,
 Zanuciłbym pieśń szczęśliwą».

(str. 163).

«Их подчинять и быть для них законом,
 Дабы во мне была их жизнь и свет.
 Что захочу — да угадают.
 И в этом счастье обретут.
 Восстанут — пусть весь век страдают
 И в бездну гибели падут.
 Пусть будут для меня они как мысль, как слово,
 Из коих песни строится основа.
 Так правишь ты! Ты знаешь сам,
 Что я берег язык, лелея мысль живую;
 Как пламенную песнь, я мой народ создам,
 Когда над душами, как ты, восторжествую.
 О, если ты со мной разделишь власть свою,
 Тебе неведомое чудо сотворю я:
 Я песню радости спою!»

(стр. 162).

Неудовлетворенность поэта существующим обществом и желание построить общество совершенно новое составляют содержание его велико-лепного поединка с богом. Из протеста против окружающей действительности рождается богоборчество Конрада. Именно так восприняли «Импровизацию» многие из современников Мицкевича. Образно (хотя и несколько абстрактно) характеризуя «Дзяды», Жорж Санд писала: «Тема «Конрада» — возрождение; но это кровавое возрождение, это — чистилище, где ангел надежды проходит среди пыток, указывая на небо и протягивая жертвам пальмовую ветвь; это жертвенный костер, где одна половина рода человеческого принесена в жертву другой, где невинность привлечена к суду злодеяния, где свобода приносится в жертву деспотизму, а цивилизация нового мира — варварству мира древнего. Среди этой агонии хохочут и торжествуют демоны, молятся и стонут ангелы; а бог молчит! Тогда с уст поэта срывается вопль отчаяния и гнева; он собирает все силы своего сердца и своего гения, чтобы вырвать у бога пощаду для гибнущего человечества. Нет ничего более величественного, чем этот отчаянный призыв человека к небу»¹. Богоборческое выступление Конрада не ограничивается одной лишь «Импровизацией». Оно обосновывается, подготавливается

¹ Sand, George. Souvenirs et impressions littéraires, Paris, p. 67.

в предыдущей первой сцене страшным рассказом Соболевского о расправе царских прислужников с гимназистами, песней Янковского, проникнутой откровенным религиозным скептицизмом, и, наконец, «Песней мести». «Импровизация» является вершиной этих богоборческих настроений. Знаменательно, что поэт, не порвавший до конца с католицизмом, разрушает здесь религиозную догму с редкой в мировой литературе силой. Поэтический бунт не ограничивается восстанием против авторитета, протестом личности против религиозных пут, сковывающих человеческий разум. От имени всех угнетенных Конрад предьявляет богу, как силе, по духу и смыслу христианского учения, ответственной за судьбу мироздания, свой счет за несправедливость этого мира. Отправляясь от суровой правды жизни, стремясь к переустройству действительности, Конрад не оставляет по существу камня на камне от поповского представления о боге добром и всемогущем. Критическое отношение к религиозной догме пронизывает всю «Импровизацию» от начала до конца. Слова «Импровизации» произносит человек, в котором веру во «всеблагое провидение» поколебала сама жизнь. Поэтому обращение к богу сопровождается скептическими оговорками: «о ты, о ком говорят, что ты чувствуешь на небе», «я не встретил тебя до сих пор, но я угадываю, что ты есть», «если правда, что ты любишь!».

А когда безответной остается горячая человеческая мольба, Конрад не останавливается перед тем, чтобы сделать все выводы, которые для него из этого следуют¹. Заключительная и сильнейшая по своей выразительности часть «Импровизации» логически вытекает из своих начальных посылок, из той реальной действительности, под влиянием которой она создана. Рисуя картину страдающего человечества, гневный и ни на минуту не сомневающийся в праве людей на счастье, поэт произносит свой приговор, создавая изображение несправедливого, глубоко равнодушного к земному миру бога:

«A ty mądrze i wesoło
Zawsze rządysz,
Zawsze sądzisz,
I mówią, że Ty nie błędzisz!»

(str. 166).

«А ты в весельи одиноком
Свой правишь суд,
Карашь смертный люд,—
И справедливостью твой произвол зовут!»

(стр. 165).

Уже не веря в божественную справедливость, он в последний раз предлагает богу: поступишь своим равнодушием,

«Jeśli w milion ludzi krzyczących «ratunku!»
Nie patrzysz jak w zawile zrównanie rachunku; —
Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebna,
I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną...»

(str. 165).

«И если власть твоя не отвергает милость,
И люди для тебя не только скучный счет,
Что в кинге записей, запутавшись, растет,

¹ Когда «Импровизацию» разбирает католический критик (Ю. Клейнер в названной выше монографии), это его так пугает, что начинаются оговорки: это уже говорит не тот Конрад, это Конрад сломленный, отчаявшийся своей неудачей, это даже вовсе не Конрад, это дьяволы подсказывают ему кощунственные слова.

И если, господи, любовь в твоих владеньях
 Не следствие простой ошибки в вычислениях...»

(стр. 165).

Отвергнута последняя просьба. И Конрад выступает с поэтической угрозой:

«...wstrząsnę całym państw Twoich obszarem;
 Bo wystrzelę głos w całe obręby stworzenia:
 Ten głos, który z pokoleń pójdzie w pokolenia:
 Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...
 Głos Diabła

Careml»

(str. 167).

«...сотрясу твой мир и сброшу твой алтарь.
 Мой голос полетит во все концы творенья,
 И голос тот, гремя, пройдет сквозь поколения.
 Я крикну: не отец вселенной ты, а...
 Голос дьявола

Царь!»

(стр. 165).

Конрад не боится произнести последнее слово. Если он падает в обморок, так и не высказав его, то это только потому, что так нужно было автору, который не хотел закончить на этом свою драму. Мицкевичу надо было идти дальше. А дальнейший путь мог быть двойким. Надо было или стать на позиции полного атеизма — тогда другой была бы вся драма, или признать ошибкой рассуждения свои и своего героя, признать целесообразность человеческих страданий и склониться перед их неизбежностью. Поэт не стал на первый путь: он не знал, чем заменить свою веру. Но и второй путь был ему органически чужд: с деспотической действительностью невозможно никакое примирение. Начинаются поиски третьего пути, начинается борьба между демократическими стремлениями и религиозными предрассудками Мицкевича, между поэтом-революционером, непримиримым врагом деспотизма, великим художником, гениально изображавшим жизненную правду, и между мыслителем, который еще не видит правильного выхода из создавшихся противоречий и боится отбросить им же, по сути дела, разбитую религиозную идеологию. Привлекая на помощь ложные мессианистские, мистические теории, Мицкевич пытается как-то оспорить последнее решающее слово «Импровизации». И в то же время, изображая реальные картины окружающей жизни, он неуклонно подтверждает сокрушительные выводы Конрада.

Поставив своего героя на небывалую высоту духа, вложив в его уста протест поистине титанической силы, Мицкевич далек от того, чтобы идеализировать Конрада. И понятно почему: неощутимы практические последствия протеста Конрада — а для революционного поэта все дело заключается именно в них.

Конрад — наиболее сильная, наиболее страстная фигура драмы. В его образе Мицкевич сумел отразить лучшие стороны современного ему польского освободительного движения. И этот титан в сфере чувства и поэзии оказывается бессильным в сфере практической деятельности, он не может решить главной задачи: стать духовным вождем народа ему пока не под силу. Именно здесь, в этом пункте, пытается уйти вперед от своего героя

великий польский поэт. Одновременно с тем, как в области своей практически-политической деятельности Мицкевич приступает, начиная с письма Лелевелю от 23 марта 1832 г., с «Книг польского народа и пилигримства», со статей «Польского пилигрима» к поискам (пусть, пока что во многом ошибочным) идеи, способной поднять польское освободительное движение на уровень всенародного, — в области художественного творчества он пытается показать недостатки и слабости героя-современника.

Несомненно, что Мицкевич стал на этот путь прежде всего потому, что он необычайно чутко уловил основную слабость шляхетского освободительного движения, основную причину поражения восстания 1830—31 гг.: отсутствие всенародной поддержки, участия широких народных масс. Романтический протест, изображенный поэтом, несмотря на все его великолепие, оказывается в такой же мере недостаточным и практически безрезультатным, в какой мере не достигло своих целей польское восстание, несмотря на храбрость и самопожертвование наиболее решительных из повстанцев. В своих попытках дать анализ причин неудачи восстания Мицкевич был не одинок. Этот вопрос занимал в 30-е годы важнейшее место в творчестве Юлиуша Словацкого. Мицкевич и Словацкий подходили к решению вопроса, по сути дела, с одних и тех же позиций. Не случайным стечением обстоятельств, не одним лишь превосходством вражеских сил и ошибками предводителей объясняют они поражение восставших. Мицкевич и Словацкий обращают внимание на характер движения, определявшийся теми социальными силами, которые принимали в нем участие¹. Словацкий в «Кордиане» указывает на неспособность шляхты к последовательно революционному действию. Мицкевич в «Дзядах» приходит к аналогичному выводу: ныне борющиеся силы не в состоянии освободить Польшу. Мечта Конрада о «власти над душами» является в сущности мечтой о силе, способной поднять на решительную борьбу за свободу широкие народные массы. Критическое отношение автора третьей части «Дзядов» к Конраду есть критическое отношение к представителям шляхетской революционности.

Важно посмотреть, что именно не удовлетворяет Мицкевича в Конраде, в чем он видит его слабости, по какому пути он хотел бы далее вести своего героя. Буржуазные критики, последовательные в своем католицизме, заявляют: Конраду недостает веры, религиозного благочестия, христианского смирения; одержимый гордостью, непочтительный к «самому господу богу», он становится на путь греха и терпит неудачу в своих стремлениях². Эти и подобные им утверждения противоречат революционной идее третьей части «Дзядов». Конрад не достигает цели вследствие своего еще не изжитого до конца индивидуализма, вследствие того, что улучшение судеб мира он ставит в зависимость от своего могущества, своего авторитета. «Если люди не послушают меня, — заявляет Конрад, — пусть страдают и гибнут». Именно в противовес индивидуализму Конрада Мицкевич пытается вывести на сцену других, простых и скромных, героев. Ненависть Конрада к существующему в мире злу, его любовь к людям, патриотизм Мицкевич считает положительными чертами — это подтверждает

¹ На необходимость проанализировать социальный характер движения Мицкевич указывает в «Воззвании к соотечественникам...» (*Dzieła*, t. VI, 1950, str. 72—75). Он призывает собрать мнения всех слоев населения (особенно сельского) о ходе и перспективах восстания, данные о социальном составе восставших («сколько было крестьян, шляхты, ксендзов»), какой класс людей проявил себя в вооруженной борьбе и каким образом и т. д.

² См. работы Калленбаха, Клейнера и др., упоминавшиеся ранее.

дальнейшее развитие драмы, где поэт воюет против всякого примирения с угнетателями и не собирается им ничего прощать. Гордость, которая не склонится перед деспотизмом, которая не провозгласит «нет власти еще не от бога», не станет проповедовать смирение перед лицом власти имущих, — такая гордость представляется Мицкевичу обоснованной и оправданной. Он воздает ей честь в образах не покорившихся царским сатрапам польских узников. В драме подвергается критике та гордость, в силу которой один человек возвышает себя над всеми другими, ставит себя в исключительное положение.

Справедливость такого толкования находит убедительное подтверждение в тех положениях публицистики 30-х годов, где Мицкевич выступает против попыток создавать политическое будущее Польши на основе идей и теорий, заимствованных извне, выдвинутых отдельными личностями, отдельными группами людей, и утверждает, что ее общественный и политический строй должен возникнуть из духа народа и его потребностей¹. В статье «О будущем великом человеке»², пытаясь предугадать облик будущего вождя польского народа, Мицкевич наделяет его благородством, сердечностью, добродушием «Костюшки и Вашингтона», менее всего заботясь о его религиозном благочестии. Подтверждением такого толкования является и дальнейшее развитие образа патриотического героя в художественном творчестве Мицкевича после «Дзядов». Яцек Соплица в «Пане Тадеуше», становясь горячим патриотом, преодолевает в себе отрицательные черты своего класса: шляхетский эгоизм, шляхетскую гордость. Став ксендзом Робаком, он меньше всего занимается проповедью христианского смирения: это революционный эmissар в сутане. Его сын Тадеуш и вовсе далек от гордости и чванства старой польской шляхты: это простой и скромный солдат освободительного движения.

Нетрудно заметить, что, критикуя индивидуализм своего героя, Мицкевич критиковал наиболее характерные черты польского господствующего класса, пресловутый «гонор» которого, убеждение в своей исключительности запечатлены целым периодом польской истории. Поэт решительно заявляет, что люди, зараженные пороками шляхты, не могут освободить Польшу. Почти одновременно с третьей частью «Дзядов» в «Книгах польского пилигримства» он пишет, что надежды Польши основаны «не на людях, которые лучше всех одевались и танцевали и имели самую лучшую кухню, ибо большая часть этих людей не имела в себе любви к родине... И не на людях, которые когда-то устраивали войны и лучше всех научились и маршировать, и строиться, и рассуждать о войне, и писать военные книги, ибо большая часть этих людей не верила в дело родины. А на людях, которых вы называли добрыми поляками, полных чувства и являющихся вместе с тем честными солдатами...»³. Критикуя недостатки шляхты и в особенности пытаясь противопоставить им свой положительный идеал, поэт не сумел в третьей части «Дзядов» порвать с религиозной идеологией, не избежал ошибок и заблуждений, но он стремился увидеть в польской жизни такого героя, которому были бы по плечу революционные задачи эпохи, как дело национального освобождения, так и дело социального переустройства жизни. В поисках этого героя он создал

¹ См. статьи: «O duchu narodowym». «O dążeniu ludów Europy». «O bezpolitykowcach i polityce «Pielgrzymka». «O dążeniu ludów ku nowemu systematowi podatowania» (Dzieła, t. VI, 1950).

² Там же, стр. 143—145

³ Там же, стр. 26.

своего Конрада, выразив в нем то лучшее, что было в современном поэту польском освободительном движении, воплотив в нем свой протест против окружающей феодально-капиталистической действительности. Но в то же время он серьезно продумал исторический опыт восстания и не стал на позиции идеализации своего класса, выступая с позиций молодой польской демократии против тех отрицательных черт, которые он в нем видел.

* * *

Главный герой «Дзядов» Конрад не одинок в своих патриотических устремлениях. Рядом с ним Мицкевич изобразил участников патриотических тайных обществ 20-х годов, своих виленских друзей, филематов и филаретов.

Преследования филаретов составили сюжетную основу третьей части «Дзядов». Этот сюжет был избран поэтом, повидимому, не случайно. Мицкевич стоял перед необходимостью создать произведение, непосредственно связанное с восстанием, актуальное и близкое к современности. Этого произведения ждали от него и соотечественники. Известно, что Немцевич предлагал ему описать события, относящиеся непосредственно к 1830—1831 гг. Однако Мицкевич решил эту художественную задачу по-своему. Вопросы, вставшие в связи с поражением восстания, он решает на материале предыдущих лет. Этот материал давал поэту целый ряд преимуществ. Во-первых, явилась возможность описывать события, участником которых был он сам. Во-вторых, события 1823—1824 гг. давали возможность резко обличить царский произвол, а это входило в замысел произведения. Надо обратить, наконец, внимание и на то обстоятельство, что польское освободительное движение переживало чрезвычайно трудное время. Открытая вооруженная борьба 1831 г. сменилась периодом преследований со стороны царя, периодом эмиграции, ссылок и каторги, периодом упорной и тайной работы в нелегальных условиях. Нужна была стойкость, самоотверженная выдержка, будничная революционная работа в обстановке тяжелых репрессий. В этих условиях поэт считал необходимым поднять патриотический дух своих соотечественников на родине и в эмиграции, преподать им в художественной форме своего рода моральный идеал, пример стойкости, верности освободительному делу. Отсюда и замысел поэта: увековечить память польских борцов за свободу. Этих борцов он видел в молодых патриотах 20-х годов. С их изображения он и начал реализацию своего замысла, рассчитывая в дальнейшем перенести события в Петербург и Сибирь, затронуть события после 1825 г., а также коснуться истории восстания конца XVIII в.¹

Произведение не стало от этого менее актуальным. Виленские филематы и филареты изображены в свете исторического опыта 1830 г. как одни из тех, чья деятельность и чья судьба содействовали подготовке восстания.

Сами филареты (не считая Конрада) непосредственно появляются на сцене только в начале драмы (1-я сцена). Но все остальные сцены непосредственно связаны с историей их преследования: или друзья вспоминают о страданиях виленских узников (4-я, 7-я сцены), или разоблачаются их палачи (6-я, 8-я сцены), или сообщается об их дальнейшей судьбе

¹ Он сообщал об этом замысле в одном из писем Немцевичу.

17 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

(9-я сцена). Стремясь увековечить память филаретов, Мицкевич соблюдает историческую точность в описании событий. Как показали воспоминания друзей поэта и позднейшие исследования, в драме почти нет фактов, вымышленных автором «Дзядов». В 1-й сцене появляются именно те, кто был заключен вместе с Мицкевичем в кельях Базилианского монастыря, соответствуют действительности описанные в 1-й сцене обстоятельства заключения, исторически верен рассказ Соболевского. Но действительные факты подчинены художественному замыслу поэта. В описании событий он вовсе не стремится придерживаться педантической точности. Так, например, Томаш Зан, который фигурирует в 1-й сцене, содержится на самом деле в течение следствия отдельно от остальных филаретов и только под конец был переведен в Базилианский монастырь. О некоторых существенных деталях Мицкевич вообще умалчивает. Желая создать цельный облик филаретов, он не говорит, например, о малодушном поведении Янковского, выдавшего всех своих товарищей на следствии.

Некоторые исследователи утверждают, что, не желая повредить судьбе своих друзей, еще находившихся в 1832 г. в руках царского правительства, поэт сознательно преуменьшил серьезность намерений участников молодежных тайных обществ, выставил их деятельность более невинной, чем она была на самом деле¹. Заметим, однако, что в третьей части «Дзядов» Мицкевич не скрыл от читателя главного — патриотических, революционных настроений филаретов, их ненависти к царскому деспотизму и готовности к борьбе с угнетателями. Дело виленской молодежи представлено в «Дзядах» как часть общепатриотического дела. Поэтому оно так волнует широкие круги польского общества и в Вильно, и в Варшаве, и в Галиции. Виленские юноши представлены как представители того поколения, на котором покоятся патриотические надежды поляков. У филаретов есть единомышленники: это гимназисты из Жмуди — Янчевский, Василевский и другие — в рассказе Яна Соболевского; это участники «Патриотического общества», о которых идет речь в 7-й сцене. Варшавянин Немоевский говорит о необходимости единства виленской и варшавской молодежи:

«My powinniśmy z sobą łączyć się i znosić;
Inaczej, rozdzieleni, wszyscy zginiem marnie».

(стр. 200).

«Сплотиться мы должны и связь наладить прочно,
Не то на казнь пойдем мы все до одного».

(стр. 195).

Есть много и таких, которые сочувствуют молодежи, хотя и не участвуют в заговорах: молодая дама 7-й сцены, некоторые из гостей на балу. Создавая в 4-й сцене образ юной Эвы, невинной, простой души, воплощающей, в какой-то степени, моральные идеалы поэта, Мицкевич опять-таки подчеркивает ее сочувствие виленским узникам. Многозначителен образ капрала, простого человека из народа, участника легионов, ко-

¹ В переписке филаретов, в ряде документов той эпохи, имеются данные, на основании которых многие литературоведы и историки (см., например, статью: Ł. Rodhorski-Okołow «Łudziem despotę...» — «Odrodzenie», 1946, N 8) делают выводы о стремлении филаретов подчинить своему влиянию всю литовскую молодежь, о далеко ведущих связях с другими тайными организациями в Варшаве, Петербурге, на Украине (масоны, «Патриотическое общество», русские декабристы) и считают виленские общества частью широко задуманного патриотического заговора.

торый помогает заключенным, участвует в их беседах. Соболевский рассказывает, как толпы виленских жителей проводили в ссылку Янчевского и его товарищей. Один из филаретов, Фрейенд, прямо выражает надежду, что их судьба послужит делу свободы, пробудит патриотические чувства в сердцах соотечественников:

«Lecz jeśli mię w łańcuchach stąd na Sybir wysła,
Obaczą mię Litwini bracia i pomysła:
Wszakci to krew szlachecka, to młódź nasza ginie,
Poczekaj, zbójco caru...»

(str. 142).

«Но если я пойду, звеня кандалным звоном,
В Сибирь, на каторгу, в Литве заговорят:
«Так гибнет ни за что на каторге наш брат.
Постой, проклятый царь!...»

(стр. 144).

В песне Феликса выражена надежда на то, что польская молодежь будет не одинока в своих освободительных стремлениях и за пределами родины, на то, что в России будет со временем выкован топор на царя¹.

Молодежь «Дзядов» — это то поколение, которое в 1830 г. выступило с оружием против царского самодержавия. Мицкевич наделил ее чертами наиболее революционных элементов восстания, тех, которые провозгласили лозунг «За нашу и вашу свободу!».

Участники тайных организаций, показанные Мицкевичем, — люди высокого морального уровня. Несомненно, что эту моральную высоту поэт ставил в пример современникам, призывая их к единству, к стойкости во имя освободительного дела.

Филареты 1-й сцены связаны горячей, трогательной, юношески чистой дружбой. Их дружба простирается до самопожертвования во имя спасения друзей. Это самопожертвование продумано, обосновано. Юношеская пылкость соединена со зрелым взглядом на вещи: наша жизнь принадлежит отечеству. Фрейенд заявляет с трогательным простодушием: я родине могу служить только смертью, а сейчас, когда войны еще нет, отечеству нужны такие, как Томаш и Конрад. Томаш заявляет: нужно пожертвовать несколькими арестованными и их гибель «избавит из рук врага тех, которые моложе и нужнее». На следствии польские юноши проявляют стойкость перед лицом преследователей, стремясь воздержаться от показаний и не отдать в руки властей новых товарищей. В 7-ю сцену введен рассказ о Циховском, участнике «Патриотического общества», рассказ о стойкости и выдержке в тяжелейших условиях царской тюрьмы, перед лицом угроз и пыток. Как о примере стойкости человека не покорившегося деспотизму, Мицкевич упоминает и о Янчевском, участнике гимназической молодежной организации, который при отправке из Вильно, будучи закован в кандалы, восклицает: «Еще Польша не згинела!».

¹ Л. Гомолицкий предполагает, что в Петербурге Мицкевич познакомился с агитационными песнями Рылеева и Бестужева, в том числе с известной песней о кузнеце («Уж как шел кузнец да из кузницы...»). Предположение это весьма правдоподобно и, если согласиться с ним, можно думать, что настроения и образы этой песни, ее призыв к царубийству сказались в упомянутой нами песне Феликса третьей части «Дзядов».

Преследования только укрепляют в узниках ненависть к деспотизму. Они верят в неизбежную гибель царского режима и полны решимости продолжать борьбу (песня Феликса). Они верят в то, что их дело продолжат будущие поколения. Феликс Кулаковский говорит: наши сыновья — «наши будущие сподвижники». В басне Горьцкого, рассказанной Жеготой, проводится мысль о том, что изгнанные и сосланные польские юноши будут и в чужих краях сеять семена вольности.

Политические взгляды узников несут на себе характерные черты радикализма. Признаются самые крайние средства борьбы, вплоть до цареубийства (песня Феликса). Настроения этой молодежи прекрасно выражает припев песни Конрада — одновременно девиз узников:

«Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem i choćby mimo Boga!»

(str. 155).

«И песня к великому мщенью зовет,
Так с богом, иль пусть против бога — вперед!»

(стр. 155).

Революционная решимость в соединении со свободомыслием политическим и религиозным, переданная в этих строках, вполне соответствует общему духу 1-й сцены.

Выступая в дальнейших сценах как моралист и философ, Мицкевич попытался осудить религиозный индифферентизм одного из филоматов — поэта Конрада. Но это не затушевало того идеала, который поэт представил польскому читателю своим апофеозом виленских узников. А характерные черты этого идеала: вольномыслие, революционный порыв, стойкость в борьбе и вера в торжество правого дела — вполне соответствовали устремлениям польской демократии.

* * *

Изображая в своей драме польское общество 20-х годов прошлого столетия, Мицкевич стремился быть объективным. От суда поэта, от его гневного сарказма не ушли антипатриотические слои шляхты, те, кто во имя узких, эгоистических интересов связал свою судьбу с угнетателями родины. В 7-й сцене «Дзядов» на сцене появляется высшее общество Варшавы, в 8-й сцене — виленское окружение Новосильцева. Так же как все исторические, в узком смысле этого слова, сцены «Дзядов», эти сцены основаны на достоверном фактическом материале. Даже буржуазные исследователи признают, что в Варшаве 20-х годов существовал салон Винцента Красинского, бывшего участника наполеоновских легионов, а в позднее время генерала императорской службы, где собирались столпы национального ренегатства, где литераторы классицизма метали громы и молнии по адресу молодых польских романтиков; они признают, что в Вильне эпохи филоматов не мало было барышень самой древней шляхетской родословной, прельстившихся чинами и мундирами царских чиновников¹. Но бур-

¹ См. Н. Mościcki. «Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza», Warszawa, 1908.

жуазные литературоведы пытаются свести на нет эти факты посредством оговорок. Заявляют, что 7-я сцена наименее удалась автору «Дзядов», что в основе ее лежит не историческая правда, а голая тенденция¹, неприязнь виленского поэта к варшавскому обществу, что и не могло быть иначе: ведь поэт плохо знал Варшаву, в Варшаве никогда не был². 7-ю сцену они рассматривают просто как противопоставление двух городов: Вильно и Варшавы.

На самом деле такого противопоставления в драме Мицкевича нет. В 7-й сцене говорится о патриотических настроениях передовой варшавской молодежи, в 8-й сцене заклеены виленские прихвостни Новосильцева, участники его увеселений.

С ясновельможными хозяевами и завсегдатаями варшавских салонов Мицкевич, действительно, не имел личного знакомства, но о господствовавших в этих салонах нравах и мнениях он был прекрасно осведомлен, как из переписки с варшавскими друзьями, так и из их рассказов; да и сам он видел спесь аристократических салонов: в Дрездене 1832 г. еще не изгладились из памяти римский знакомый — граф Анквич и его сиятельные гости.

Памфлетно-сатирическое разоблачение предателей польского народа получилось вследствие этого чрезвычайно резким и художественно убедительным. Оно относится к лучшим страницам третьей части «Дзядов».

Сцена в варшавском салоне должна была, по мысли поэта, метить не в отдельных лиц, но в определенную общественную группу, в польскую аристократическую верхушку, в людей, находившихся, если не «во главе», то по крайней мере «на верхах» польского общества³. Типических представителей «верхов» видит в гостях салона находящаяся там патриотическая молодежь (заключительные слова Набеляка Высоцкого).

Каковы же в изображении Мицкевича высокопоставленные варшавские господа? В то время как у дверей салона идет разговор о преследованиях молодежи в Литве и в Варшаве, представители светского общества обсуждают подробности состоявшегося недавно бала, пустословят, сплетничают, забавляются тщеславием светских литераторов. Подстать им и светское виленское общество 8-й сцены, виленские панны, беспечно танцующие на балу у Новосильцева — палача польской молодежи. Это не люди, это светские куклы, бездушные манекены, лишенные человеческой морали (она замечена правилами хорошего тона) и неспособные не только на патриотический порыв, но даже на простое человеческое сочувствие чужим страданиям.

¹ Вот что пишет в своей монографии Ю. Клейнер: «Целеустремленная работа над композицией не подлежит сомнению. Она даже слишком целеустремленна. Вредным образом оказалось приспособление сцены [речь идет о 7-й сцене. — Б. С.] к тенденциям композиционным, политическим, даже полемически-литературным. Как замыслу не хватает здесь опоры на собственный опыт поэта, не знавшего Варшавы, так не хватает созданию поэта своего драматического пульса жизни... В подлинной драме слова предназначены к тому, чтобы их произносили действующие лица. Здесь действующие лица существуют с той целью, чтобы могли быть произнесены определенные слова». (J. Kleiner. «Mickiewicz», t. II, cz. I, str. 300—301).

² Мосьюцкий пишет: «Варшавская сцена... вышла у поэта гораздо менее выразительной по сравнению с другими. Это вполне понятно, если мы обратим внимание на то, что жизнь столицы, ее людей и салоны Мицкевич мог знать только из дрезденских рассказов Одынца, Гарчинского, Антония Горещкого и других эмигрантов». (H. Mościcki. «Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza», W. 1903, str. 123).

³ Обратим внимание на то, что аристократы в 7-й сцене в отличие от большинства персонажей драмы не названы по фамилиям, хотя современники узнавали в них реальных исторических лиц.

Эгоистические интересы, стремление к светскому успеху заменяют им всякие убеждения, в том числе и политические. В салоне могут поговорить о политике, — как же, это даже принято, это вполне по-светски. Только зачинщиками политического спора выступают два графа: один хочет доставить жене место во дворце Константина и жалуется, что «только аристократия пользуется расположением двора»; другой, «недавно произведенный из мещан» в графы, напротив, утверждает, что «аристократия всегда была опорой свобод», и призывает брать пример с Великобритании.

Мицкевич настойчиво подчеркивает, что все эти графы, камер-юнкеры, камергеры, генералы, церемониймейстеры, высокопоставленные офицеры и их дамы не имеют ничего общего с польским народом. Разговаривают они, разумеется, по-французски: польский язык можно знать и не знать, во всяком случае одна из великосветских варшавских дам считает нужным уведомить общество, что она все-таки знает польский язык. Светские дамы учат французские стихи, откровенно признаваясь в непонимании польских. Суждения о своей стране варшавский камер-юнкер черпает из французских газет. Потерявшая всякую связь с народом, пренебрегающая родным языком, аристократическая космополитическая верхушка откровенно пресмыкается перед царским самодержавием и его чиновниками. Двор наместника — их служба. Сенатор Новосильцев для них душа общества, милейший и нужнейший в Варшаве человек. Нельзя не отметить идейную близость обличительных строк Мицкевича к сатире на дворянское общество с его низкопоклонством перед иностранным, характерной для комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», с которой Мицкевич имел возможность ознакомиться в России.

Окончательно проясняет сущность этих господ рассказ о расправе с Циховским. Сопоставление страданий патриота и светской пустоты аристократии придает этой сцене большую обличительную силу. Впечатление усиливается еще и тем, что автор выводит подобный рассказ дважды на протяжении драмы. Читатель помнит, как восприняли рассказ Яна в 1-й сцене заключенные филареты. В 7-ю сцену вводится аналогичный рассказ, но реакция слушателей уже иная. Заходит разговор о Циховском. Камергер моментально исчезает: «о таких вещах небезопасно слушать». Большинство светских господ молчит или отделяется ничего не значащими фразами. А один из гостей раздражается отвратительными по своему содержанию сентенциями, выражая готовность оправдать любую гнусность царской администрации:

«Któż tu mówi o winach; są inne przyczyny —
Kto długo był w więzieniu widział, słyszał wiele —
A rząd ma swe widoki ma głębokie cele,
Które musi ukrywać. — To jest rzecz rządowa —
Tajniki polityczne — myśl gabinetowa.
To się tak wszędzie dzieje — są tajniki stanu —
Ale pan z Litwy, — al! al! — to jest dziwno Panu.
Panowie na wsi, to tak chcecie o cesarstwie
Wiedzieć wszystko, jak gdyby o swym gospodarstwie».

(str. 202—203).

«Тут дело не в вине, другие есть причины.
Кто долго был в тюрьме, тот много видел там
И слышал, а всегда приходится властям

Хранить свои дела и цели от огласки.
 Вершить политику немислимо без маски,
 И тайна — ось ее. Вам странно, господа?
 Вы, скажем, из Литвы приехали сюда, —
 Так у себя в глуши, вдали от всех событий,
 Вы государство знать, как хутор свой, хотите!»

(стр. 197).

Гневные слова приговора над этими предателями своего народа пронесит патриотическая варшавская молодежь. Сцена заканчивается многозначительными в политическом отношении словами, которые произносит будущий участник восстания Высоцкий:

N***

«Patrzcie, cóż my tu pocznem, patrzcie przyjaciele,
 Otóż to tacy stoją na narodu czele.

Wysocki

Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród jak ława,
 Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
 Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
 Plwajmy na tę skorupę i zstąpy do głębi.

(str. 209—210).

Н(а б е л я к)

«Как тут начнешь, друзья? Вот главарей парад!
 Такие во главе народных сил стоят!

В ы с о ц к и й

Вернее — наверху. Народ наш, словно лава:
 Он сверху тверд, и сух, и холоден, но, право,
 Внутри столетьями огонь не гаснет в нем...
 Так скорлупу к чертям — и в глубину сойдем!»

(стр. 203).

Эти слова проливают яркий свет на то, как понимал великий польский поэт перспективы польского освободительного движения. Он возлагал свои надежды на народ, на демократические массы и этими словами предлагал ориентироваться именно на них.

* * *

Горячая проповедь патриотизма, любви к своему народу неразрывно соединена в драме Мицкевича с ненавистью к угнетателям, с разоблачением деспотизма. Обличению сил реакции посвящен целый ряд сцен, выдержанных в последовательно реалистическом духе. Органическим продолжением именно этих сцен является «Отрывок» третьей части «Дзядов».

Именно этой последовательно проведенной обличительной линии драмы Мицкевич придавал важнейшее, основное значение в общем замысле «Дзядов», когда в упоминавшемся выше письме к Лелевелю от 23. III. 1832 г. рассматривал свое произведение как «продолжение войны»

с деспотизмом. Наличие этой обличительной линии разбивает вздорные вымыслы буржуазных литературоведов, силившихся представить третью часть «Дзядов» как победу в мировоззрении поэта догматического христианства, как обращение его к настроениям смирения и исторического фатализма, чуть ли не прощения врагам, которые-де являются лишь оружием ниспосланного Польше богом испытания. Обличительные сцены третьей части «Дзядов» тесно связаны с другими выступлениями поэта этого периода как в художественных произведениях (стихотворения о войне 1830—31 гг., «Пан Тадеуш»), так и в публицистической прозе («Книги польского народа и польского пилигримства», статьи в «Польском пилигриме»). Во всех этих произведениях Мицкевич выступает как убежденный демократ, отвергающий всякую мысль о компромиссе с реакцией, противопоставляющий народ деспотическим правительствам, верящий в победу народа, в возникновение общества, построенного на новых началах. С демократических позиций Мицкевич решает вопрос об отношении к николаевской России: российское самодержавие разоблачается поэтом не потому, что оно российское, а потому, что оно является опорой реакционных сил на всем европейском континенте, в том числе внутри Польши. Поэтому сатирическое полотно «Дзядов» охватывает чрезвычайно широкий круг явлений: рядом с царскими чиновниками выведены польские аристократы, наряду с петербургскими правящими кругами подвергаются разоблачению западноевропейские парламентарии.

Исследования, основанные на фактическом материале, включая воспоминания современников и такие документы, как, например, дневники ближайшего сподвижника сенатора Новосильцева — генерала Байкова, подтвердили, что Мицкевич правильно показал облик преданных слуг самодержавной реакции¹. Но это еще не самое главное. Правильно изображено самое существо реакционно-феодальной политики царского самодержавия, разоблачена его враждебность всякому прогрессу, всякой переломной мысли, всякому освободительному движению. Уже в предисловии к драме Мицкевич определяет действия царской администрации в Польше как закономерные для политики самодержавного правительства, уже здесь заявляет о том, что этой политики всегда придерживалась петербургская правящая клика и лишь маскировала ее до поры, до времени: «Около 1822 г. начала определяться, укрепляться и приобретать четкое направление политика Александра I, политика удушения всякой свободы»².

Все, что говорится в драматических сценах «Дзядов» о процессе тайных организаций учащейся молодежи, является обличением беспримерного произвола царских сатрапов. Следствие и суд над филаретами не что иное, как расправа, где обвиняемый не имеет никакой защиты, не пользуется никакими гарантиями со стороны закона. Это отлично понимают сами филареты. Томаш говорит:

«Bronić się daremnie —
I śledstwo, i sąd toczy się tajemnie;
Nikomiu nie powiedzą, za co oskarżony,
Ten, co nas skarży, nakzej ma słuchać obrony;
On gbałtem chce nas karać — nie unikniem kary».

(str. 135).

¹ См., например, упоминавшуюся выше книгу Г. Мосьщицкого.

² А. Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, том 3, М., 1952, стр. 125.

«За тайным следствием назначат тайный суд,
И обвинитель наш судьей нашим будет, —
Он, не сказав за что, нам каторгу присудит».

(стр. 140).

Факты подтверждают справедливость его слов: он сам рассказывает о пытках, которым подвергался в ходе следствия, а вслед за этим Ян Соболевский рисует страшную картину массовой расправы с участниками гимназических кружков, большинство которых — несовершеннолетние. В восьмой сцене ярко показана обстановка, создавшаяся в Литве в связи с приездом сенатора Новосильцева: достаточно самого ничтожного намека, самого необоснованного доноса для привлечения к следствию любого из тех, на кого пало подозрение. Новосильцев может все: приговорить сотни юношей к ссылке, отдать приказ об аресте сына своего кредитора, пригрозить судом, следствием и даже смертной казнью первому, кто подвернется ему на глаза... Он может попасть в немилость к императору, если будет неискусен, неловок в своих действиях, если не добьется в ходе следствия нужных результатов, но царь никогда не накажет сенатора за незаконные и несправедливые действия, ибо произвол и жестокость Новосильцева совершенно в духе правительственной системы. Обличительный пафос этих страниц «Дядюв» перекликается с произведениями русской бесцензурной демократической печати: с агитационными песнями Рылеева и Бестужева, с разоблачением произвола чиновников в «Тюрьме и ссылке» Герцена, с гневными словами Белинского о царской России, где «нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей»¹.

Вспомним, что в 1824 г. в Польше формально еще существовала «дарованная» Александром I конституция, что в 1831 г. Николай ликвидировал эту конституцию, ссылаясь на то, что первыми ее нарушили сами поляки, что европейская дипломатия рассматривала детронизацию Николая как бунт поляков против «законного государя». В свете этого становится ясным, какое значительное место занимала третья часть «Дядюв» с ее разоблачением царского произвола и угнетения в польской революционной пропаганде, обосновывавшей законность и необходимость восстания, стремившейся привлечь общественное мнение демократических кругов Европы на сторону Польши.

Мицкевич показывает, что обвинение филаретов было заранее predeterminedo целями царской политики, стремившейся к насильственной русификации польских областей. Он говорит в предисловии, что Новосильцев задался «целью уничтожить поляков как нацию». Польская молодежь преследуется и высылается за свои национальные устремления, преследуется вследствие того, что, как говорит один из узников:

«car wszystkie ziarna naszego ogrodu
Chce zabrać i zakopać w ziemię w swoim carstwie...»

(str. 149).

«царь хочет все семена нашего сада
закопать в землю в своем царстве...».

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, М., 1948, т. III, стр. 708.

Но, как показывает поэт, польская молодежь преследуется не только вследствие этих целей. Более того, в действиях царских чиновников подчеркивается враждебность не столько к польской национальности вообще, сколько враждебность к освободительным идеям, к науке, культуре и прогрессу, к свободолобию польского народа. Реализм обличительных сцен «Дзядов» охватывает гораздо более широкий круг явлений чем тот, который определен поэтом в предисловии. Новосильцев у Мицкевича преследует молодежь именно за вольнолюбие, ему мерещатся «эмиссары клубов», те, кто «бунтует армию», устраивает заговоры. Молодежь он обвиняет в «отсутствии нравственности», в либеральных мыслях:

«— Cesarz sprawiedliwy;
Cesarz księży nie wzbrania, owszem sam posyła,
Aby do moralności młodzież powróciła.
Nikt jak ja religiji nie ceni, nie lubi —
(wzdycha)
Ach, ach, brak moralności, to, to młodzież gubi».
(str. 224).

«...справедлив наш царь благословенный.
Он шлет и сам ксендзов в искорененье зла,
Чтоб ваша молодежь мораль и долг блюла.
Поверь — никто, как я, религии не любит.
(Вздыхает.)
Морали полный крах подростков ваших губит».
(стр. 216).

Будущий декабрист Бестужев, выведенный в 8-й сцене, прекрасно определяет цели царской клики:

«Oni wyszukają przyczyny,
By uniwersytety znieść,
Krzyknąć, że uczenie jakubiny
I waszą młodzież zjeść».
(str. 244).

«Они вам поднесут гостиница —
Закроют университет.
Мол, «все студенты — якобинцы», —
И нации погубят цвет».
(стр. 235).

Клевреты Новосильцева рассуждают о вреде образования для молодежи совсем в духе геростратовски знаменитых деятелей александровско-аракчеевской реакции 20-х годов:

«Doktor
Właśnie powiadałem
Jaśnie Panu, że młodzież zarażają szaleństwem,
Ucząc ich głupstw: na przykład, starożytne dzieje!
Któż nie widzi, że młodzież od tego szaleje».

Senator

(wesoło)

*Vous n'aimez pas l'histoire, — ha, ha, un satirique
Aurait dit, że boisz się devenir historique».*

Doktor

I owszem, uczyć dziejów, niech się młodzież dowie,
Co robili królowie, wielcy ministrowie...

Senator

C'est juste.

Doktor

(ucieszony)

Właśnie mówię, widzi Pan Dobrodziój,
Że jest sposób wykładać dzieje i dla młodzi.
Lecz po co zawsze prawić o republikanach,
Zawsze o Ateńczykach, Spartanach, Rzymianach».

(str. 216—217).

«Доктор

Но я ведь говорил:

Вот, глупостям уча, что век наш натворил.
Возьмем хоть древнюю историю, — мой боже!
Как пагубна она для нашей молодежи!

Сенатор

(весело)

*Vous n'aimez pas l'histoire, ha-ha, un satirique
Aurait dit, это страх devenir historique.*

Доктор

Нет, от истории, конечно, не уйдешь,
И должно юношам знать королей, вельмож...

Сенатор

C'est juste.

Доктор

(обрадованный)

Но просвещать их надо осторожно,
С известным выбором. На что, скажите, им
Республиканский строй, Афины, Спарта, Рим?
Неужто обойтись без оных невозможно!»

(стр. 209—210).

Так обличение действий Новосильцева и его приспешников в Вильно перерастает в обличение всей царской реакции, в сатиру на правящую клику самодержавной России 20-х годов XIX в. Несомненно, что этому

способствовало пребывание Мицкевича в России, где он не только сам увидел лицо самодержавия, но многое узнал о царском режиме от передовых русских людей: декабристов, их друзей и последователей.

Новосильцев и его окружение заклеены в «Дзядях» с небывалой досих пор в польской литературе резкостью сатирического изображения. Сон Новосильцева и восьмая сцена обнажают перед читателем самые темные стороны натуры сенатора, отвратительной в своем эгоизме и циничной жестокости. Карьера, продвижение по служебной лестнице, императорская милость — основная и главная пружина его действий. Никаких моральных и юридических границ, пределов дозволенного для достижения своих корыстных целей он не знает. Вынужденный считаться с мнением света, он показывает себя способным учеником первого лицемера александровской России — самого императора, он может заявить, что не знает и даже сожалеет о том произволе, который творится по его же приказанию, он может даже «объяснить» свои действия требованиями религии и нравственности; но зато он откровенно циничен, груб и жесток со своими подчиненными, сообщниками, вообще с теми, кто не может ответить ему тем же. Галантность, светский тон, которыми Мицкевич наделяет сенатора, кажутся вдвойне отвратительными: это галантность палача, который одновременно хохочет по поводу того, что его подследственных избивают палками, и любезничает с дамами; отдает распоряжение об убийстве и танцует с самым беззаботным видом. О нем говорят:

«Wczora mordował i katował,
I tyle krwi niewinnej wylał;
Patrz, dzisiaj on pazury schował
I będzie się przyمیłał».

(str. 237).

«Вчера, как зверь, когтил добычу,
Пытал и лил невинных кровь.
Сегодня, ласково мурлыча,
Играет с дамами в любовь».

(стр. 223).

Таков сенатор. Подстать ему и его сподвижники. Груб, жесток и сасластлюбив ближайший помощник Новосильцева Байков. Так же, как сенатор всеми средствами ищет благоволения императора, Пеликан и доктор конкурируют между собой, добиваясь расположения самого сенатора. Те же побуждения, те же средства — только помельче масштаб. Сцена, где доктор пытается высказать Новосильцеву донос на князя, а Пеликан мешает ему, ссылаясь на то, что сенатор утомлен, была бы шедевром истинного комизма, если бы ее действующие лица не были настолько отвратительны. Советник в сцене с коллежским регистратором (8-я сцена, бал) олицетворяет в меньшем масштабе ту же самую чиновную спесь, которой пропитан сенатор.

Сенатор и его клевреты, виленское и варшавское светское общество составляют лагерь деспотизма, защитников старого. Они противопоставлены революционной молодежи и тем, кто ей сочувствует. В публицистических статьях того времени Мицкевич, анализируя политическую обстановку, выделяет две партии, два лагеря, он говорит о неминуемой «великой борьбе между партиями кабинетов и народа, старого порядка и новых

потребностей; обе эти партии собираются, объединяются...»¹. Это противопоставление и концентрация двух лагерей последовательно изображаются в драме Мицкевича, как в аллегорической форме снов и видений, так и в реалистических массовых сценах. С одной стороны, филоматы считают Конрада своим поэтом, Конрад — выразитель их стремлений и настроений, запевала их хора, о Конраде вспоминает Эва, о судьбе его заботится ксендз Петр. Патриотически настроенная часть общества в Варшаве и Вильно сочувствует участникам тайных обществ. С другой стороны, варшавские «сливки общества» очарованы светской галантностью Новосильцева, а Новосильцев с восторгом вспоминает о светской Варшаве. В 7-й и 8-й сценах это противопоставление выражено уже непосредственно сценически: общество у столиков и общество у дверей в варшавском салоне, правая сторона и левая сторона на балу. Кого представляет и кого защищает тот и другой лагерь, из кого он складывается?

Конрад и филареты считают себя выразителями интересов польского народа. Сочувствующих им Мицкевич также наделяет патриотическими чувствами. Представителями русского народа ощущают себя в восьмой сцене Бестужев и русский офицер, связанные с польской молодежью общностью взглядов. Иное дело — сенатор и его окружение. Они лишены каких бы то ни было национальных черт. Даже речь сенатора — это не русский язык, а языковая мешанина с преобладанием французских слов, смесь «французского с нижегородским». Эта черта сближает его с аристократами варшавского салона, болтающими по-французски. Ближайшими клеветами Новосильцева являются Пеликан и доктор, международные «перекати-поле». Два враждебных лагеря «Дзядов» точнее всего можно было бы назвать «народным» и «антинародным».

Высокому моральному духу и товарищеской солидарности филоматов противопоставлено аморальное лицо представителей реакционного лагеря. В мире сенатора все живут по волчьим законам конкуренции, начиная от самого Новосильцева, кончая Бекю и Пеликаном. Мицкевич показывает, что служение деспотизму убивает в тех, кто на его стороне, все человеческое, что оно не только несовместимо с какой-либо идейной убежденностью, оно попросту противно человеческой натуре. Такая трактовка вопроса должна убедить читателя в неправоте и в конечной обреченности дела реакции. Новосильцев и его приспешники неспособны проникнуться сочувствием к переживаниям других людей, понять их чувства (сцена с матерью Роллисона). В изображении Мицкевича все, кто служит деспотизму или примиряется с ним, — это или отъявленные негодяи, вроде сенатора, или бездушные светские куклы, вроде варшавских аристократов.

Силу своего обличения Мицкевич пытается усугубить, изображая Новосильцева, как игрушку в руках сил мирового зла, в руках чертей католической мифологии. Но это, собственно говоря, ничего не прибавляет к тому, что сказал Мицкевич правдивым изображением действительности. Религиозно-философские наслоения не увеличивают, а скорее уменьшают художественную силу произведения. В изображении Новосильцева и его клеветов, несмотря на введение в драму мистической концепции автора, нет ничего таинственного, демонического. Это реальные личности. Не страх, не ужас, а только презрение и безразличие должны вызывать их образы у читателя. Это свидетельствует, с одной стороны, о вере автора «Дзядов» в победу нового, светлого, поистине человеческого начала.

¹ Статья «О польской партии» (A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 91).

Отвратительная натура врагов ясна, побуждения, которыми они руководствуются, — вполне реальные, земные побуждения. Значит, дело не в судьбе, не в фатуме, значит, борьба с врагом в сфере действительной жизни вполне возможна и необходима. С другой стороны, на этом обстоятельстве можно убедиться, что мистические учения с их темной таинственностью и пессимизмом были по сути дела чужды таланту Мицкевича как художника, его писательской манере.

Новосильцев сам по себе не страшен, он отвратителен и смешон. Страшно то, что делает Новосильцев, ужасна та система, которую он представляет. Мицкевич, как убежденный демократ, разоблачает не злоупотребления отдельных царских администраторов, а всю систему деспотизма, ее дух, ее построение. Новосильцев всего лишь слуга этой системы. Конечно, сенатор, в глазах Мицкевича, — тип в своем роде исключительный, даже из царских чиновников не всякого пошлют на такое дело. Недаром русский офицер говорит на балу:

«Nie dziw, że nas tu przeklinają,
Wszak to już mija wiek,
Jak z Moskwy w Polskę nasyłają
Samych łajdaków stek».

(стр. 241).

«Нас ненавидят здесь все больше,
Но виноват ли в том народ,
Когда наш царь в пределы Польши
Лишь подлецов упорно шлет!»

(стр. 232)

Но эта оговорка имеет целью отделить сенатора от всего русского общества. Она не противоречит тому, что сенатор выражает реакционную деспотическую сущность царской системы. Недаром Новосильцев, угрожая ксендзу Петру, заявляет о своей полной безнаказанности. Недаром в разговоре с матерью Роллисона сенатор несколько раз бравирует именем пославшего его. Недаром филوماتы, заключенные в монастырских кельях, мечтают в первой сцене об убийстве царя, виновника всех несчастий родины. Зловещая тень деспота присутствует уже в драматических сценах «Дзядов».

Обличение царского самодержавия продолжается в «Отрывке». Поэт переносит читателя в логово деспота, показывает чиновничью верхушку и военную машину самодержавия, выводит на сцену самого царя. Расширяется масштаб обличения, нарастает гнев автора и сила его реалистического обобщения. Из-под пера Мицкевича выходит стихотворный памфлет, великолепный образец политической поэзии. Это продолжение драматических сцен «Дзядов» заключает в себе большой идейный смысл. Целью автора является показать самодержавие не только как угнетателя поляков (это показано в драматических сценах), но как силу, враждебную русскому народу, и обосновать таким образом неизбежность его гибели.

Высшие офицеры и чиновники, изображенные в стихотворениях «Петербург» и «Смотр войска», наделены теми же чертами, что и Новосильцев в драматических сценах. Ни один из них не занимает в поэме большого места, но целым рядом метких сатирических зарисовок Мицкевич обличает тщеславие, душевную пустоту царских холопов, карьеризм и

казнокрадство чиновников и офицеров. Петербургский генерал в лютой мороз прогуливается:

«...w futrze ciepłym, lecz na wpróż odkrytem,
Aby widziano jego krzyżów cztery;
Zmarznie, lecz wszystkim pokaże ordery».

(str. 278).

«...и ветру грудь открыта,
Пусть холодно, зато видны сполна
Его медали все и ордена».

(стр. 263).

Интересы придворной клики сконцентрированы вокруг особы царя. Чиновник вырастает в глазах себе равных, если может сказать о себе:

«Czara widziałem i przed Jenerałem
Nizko kłaniałem i z paziem gadałem!».

(str. 278).

«Царя видал, с пажами поболтал,
И мой поклон заметил генерал».

(стр. 263).

Напротив, царская немилость не только невыгодна, но и небезопасна. Вышедший из фавора придворный приложит все силы, чтобы исподволь возвратиться ко двору («Смотр войска»). А бывает и так, что боевой генерал не боится пуль, но —

«...gdy car strzeli nieśaskawym okiem,
Jenerał bladnie, słabnie, często — zdechnie».

(str. 289).

«Но если был неласков царский взгляд,
Герой дрожит, герой от страха болен».

(стр. 272).

Вся эта придворная клика заклеяна поэтом в ряде выразительных и убедительных сравнений: «Мухи, почуявшие запах царской падали», «Карты в руках шулера» и т. д.

Чиновники и офицеры изображены на широком фоне общей картины самодержавной России. Они всего лишь винтики деспотической системы. Основная цель поэта — изобразить эту систему в целом. Он подчеркивает всевластие деспотической воли царя, воссоздает гнетущую атмосферу самодержавного строя, где не только преследуется всякая передовая, вольнолюбивая мысль, но даже малейшее отступление от формы, от предписанного бюрократической системой порядка рассматривается как недопустимое вольнодумство. Офицер, прибывший на парад, боится,

«rozgłosić, że miał szubę z sobą;
Że nie mógł zimna wytrzymać jak drugi,
Gdy je car carską wytrzymał osobą;
Boby mówiono: jeździ nieformalnie
Na przegląd z szubą! — myśli liberalnie».

(str. 298).

«Чтоб не могли знакомые глумиться:
 Мол, офицер, а холода боится,
 Ведь не боится русский царь его!
 Чтоб не сказали: «В шубе! На параде!
 Он либерал! Он вольнодумства ради
 Ее надел!»

(стр. 280).

Мицкевич подчеркивает казарменный дух самодержавия. На дорогах России кибитка изгнанников встречает солдатские полки. Город, мимо которого они едут, состоит из домов, выстроенных в пары: «и такой полк домов называется городом». На улицах Петербурга прогуливаются «гвардейские молокососы, прямые и тонкие, как движущиеся пики». Картина войскового парада, единственного события петербургской жизни, о котором автор говорит подробно, которому посвящает целое стихотворение, является сатирой на аракеевский режим и одновременно на николаевскую монархию. Военная сила, находящаяся в руках царя, рассматривается как опаснейшее оружие в руках реакции, как самое серьезное препятствие для дела европейской свободы. Царь на военном плацу

«Pst wtrawia, nim puści na zwierza...»
 «...hoduje nasiona
 Chmury sarańczy, która wypasiona
 Wyleci kiedys i ziemię ogarnie...»
 «...lancety szlifuje,
 Nim, wyciągnąwszy rękę z Petersburga,
 Tnie tak, że cała Europa poczuje».

(стр. 284).

«Обучает псов для царской своры...»
 «...возмечтав
 Опустошить пределы всех держав,
 Там саранчу выводит царь России...»
 «...точит царь на нем ножи,
 Чтобы Европу всю из Петербурга
 Проткнуть, перерезая рубежи».

(стр. 268).

В этом отрывке предстает, наконец, перед читателем и сам деспот, глава всей системы. Речь идет о Николае I. Герцен назвал его позднее «высочайшим фельдфебелем», «будочником будочников». В том же духе изображает царя и Мицкевич. Николай — олицетворение военно-бюрократической системы самодержавия:

«Car był w mundurze zielonym, z kołnierzem
 Złotym. Car nigdy nie zrzuca mundura;
 Mundur wojskowy jest to carska skóra,
 Car rośnie, żyje i — gnije żołnierzem».

(стр. 289).



«Мундир зеленый с золотым шитьем
 Был на царе. Рожденный солдафоном,
 Он сросся с облачением зеленым —
 Растет, живет и даже тает в нем».

(стр. 272).

Изложенная в нескольких строках «система воспитания царей» («Caropedyja») — наука бича, сабли и войскового парада — объясняет дух деспотической системы и в свою очередь объясняется ею.

Обличительный пафос поэта достигает потрясающей силы, когда Мицкевич обрушивается на античеловечность самодержавной системы. Великий польский гуманист клеймит крепостнический строй тогдашней России за то, что здесь человеческая жизнь ничего не значит, что человек лишен права на индивидуальность, на развитие своих способностей и в глазах правящей клики ценность его равна нулю. Это передается однообразной картиной парада, где люди действуют как механизмы, где солдат можно различить только по мундиру и знакам отличия, да еще по масти лошадей. Это обличается в заключительных строках стихотворения, где говорится о жертвах царской забавы, о замерзших, раздавленных и убитых, о том, как целым эскадром был растоптан кавалерист, о том, как орудие раздавило солдата и несчастному запретили кричать, опасаясь испортить настроение Николаю. Особенно резко выступает Мицкевич против крепостного права, против торговли людьми:

«...za dobrego konia gwardyjaka
 Zakupisz u nich dobrych trzech żołnierzy;
 Oficerskiego cena jest czworaka,
 I za takiego konia dać należy
 Lutniście, skoczka albo też pisarza,
 A w czasach drogich nawet i kucharza.
 Skarbowe chude, poderwane klacze,
 Nawet te, które wożą łazarety,
 Jeśli je stawią w faraona graczce,
 Liczą się zawsze: klacz za dwie kobiety».

(стр. 286—287).

«Гвардейский конь солдатского ценней,
 За трех солдат идет он при расчете,
 А офицерский, тот совсем в почете:
 В одной цене с ним писарь, брадобрей
 Иль гармонист, а в дни худые — повар, —
 Как постановит полюбовный сговор.
 Казенных кляч, возящих лазарет,
 Которые стары, худы и слабы,
 Таких на карту ставят, — споров нет:
 Цена за клячу — две хороших бабы».

(стр. 270).

Разоблачая античеловечность самодержавной системы, Мицкевич подчеркивает и ее антинациональную сущность. Правящая клика России не имеет ничего общего с народом. Все созданное ею, ее обычаи, моды, нормы поведения, чуждо народу и, большей частью, заимствовано у

Запада. С этой точки зрения, Мицкевич издевается над претензиями царских вельмож, стать на одном уровне с «западной аристократией». Наконец, он обрушивается на западных авантюристов, поступивших на царскую службу. В них он видит наиболее ревностных слуг самодержавия, ибо каждый из них, по его словам, не знает ничего другого, «кроме воли царя, который его обогащает и возвышает» («Воззвание к русским»)¹. В «Дороге в Россию» перед читателями предстают два офицера: немец с сентиментальной и француз с либеральной песней, один бьет солдат, другой их обкрадывает. На петербургских улицах развесили свои вывески коллеги грибоедовского «французика из Бордо» и фонвизинского Вральмана: мосье Жоко, Пиачере Джокко, пастор Динер. Все они кормятся и набивают карманы за счет русского народа.

Подмечая непримиримые противоречия между правящей верхушкой самодержавной России и угнетенным народом, Мицкевич приходит к выводу о непрочности царского строя, о его неизбежной гибели. Царский режим непрочен, ибо его внешний блеск создан за счет страданий народных масс: царская столица основана на костях русских мужиков («Петербург»), дворцы екатерининских вельмож куплены кровью Литвы, слезами Украины и золотом Польши («Пригороды столицы»). Изображая памятник Петру Великому как символ тирании, крайнего деспотизма, неудержимого в захватнических стремлениях, Мицкевич предсказывает, что в лучах свободы погибнет тирания, так же как неминуемо растает замерзший водопад при восходе солнца. Заключительные слова Олешкевича в одноименном стихотворении звучат как символическое предсказание близкого конца деспотизма, говорят о работе могучих сил, до сих пор скованных и безгласных, но уже стремящихся к освобождению. Морские волны, ломающие ледяные оковы, становятся символом рвущегося наружу гнева народных масс:

«Słyszę! — tam! — wichry — już wytknęły głowy
Z polarnych lodów, jak morskie straszyszta;
Już sobie z chmury porobili skrzydła,
Wsiedli na fale, zdjęli jej okowy;
Słyszę! — już morska otchłań rozchełznana
Wierzga i gryzie lodowe wędzidła,
Już mokrą szyję pod obłoki wzdyma;
Już! — jeszcze jeden, jeden łańcuch trzyma —
Wkrótce rozkują; — słyszę młotów kucie...»

(стр. 303).

«Я слышу: словно чудища морские,
Выходят вихри из полярных льдов.
Борей уж волны воздымать готов
И поднял крылья — тучи грозовые,
И хлябь морская пути порвала
И ледяные гложет удила,
И влажную подьмает к небу выю.
Одна лишь цепь еще теснит стихию,
Но молотов уже я слышу стук...»

(стр. 284).

¹ A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, стр. 153.

Для идейного замысла Мицкевича чрезвычайно важно содержащееся в третьей части «Дзядов» разоблачение западноевропейской реакции, критика буржуазной «демократии». Из всего клубка лжи, который десятилетиями создавало буржуазно-националистическое литературоведение вокруг имени Мицкевича, одними из самых вредных и столь же бесосновательных являются попытки представить великого польского поэта сторонником Запада, поклонником так называемой «западной демократии» и «западной культуры»¹. Как доказательство эти исследователи приводят строки Мицкевича из «Памятника Петру Великому», где говорится о западном ветре, ветре свободы². Однако Мицкевич имеет здесь в виду то обстоятельство, что революционная ситуация складывается в Западной Европе, что там прежде всего надо ожидать революционных событий. И в самом деле, для 30-х годов прошлого века это утверждение поэта надо признать верным. Но оно не содержит никакой идеализации Запада, никакого противопоставления Запада и Востока.

Каково же было действительное отношение Мицкевича к западной буржуазной «демократии»? Буржуазные литературоведы признают, что польский поэт резко выступал против западноевропейских правительств в связи с их позицией во время восстания 1830—1831 гг., их равнодушием к польскому делу. Эти выступления они объясняют угнетенным настроением поэта после разгрома восстания и считают их чуть ли не политической ошибкой³. На самом деле Мицкевич клеймил реакционную сущность буржуазных правительств, их враждебность народу и в этом отношении не отличал их от самодержавной монархии Николая I. В 1833 г. (т. е. в период «Дзядов» и «Пана Тадеуша») Мицкевич заявляет: «ни один европейский парламент не выражает народной воли, ибо эти парламенты избраны под влиянием старых предрассудков, ибо дышат эгоизмом и трусостью» («Мысли о польском сейме»)⁴. В «Книгах польского народа» и «польского пилигримства» он объясняет содействие западных держав разладам Польши реакционностью правящих классов запада, их поклонением идолам «благополучия» и «выгоды». Он не верит в возможность изменения их политики, считает бесполезным обращаться к ним за помощью. Мицкевич решительно не согласен с теми, кто надеется «просветить королей и министров и склонить их к помощи нашему делу, обращаясь к их сердцу и разуму во имя человечества или их собственных интересов»⁵. В противовес

¹ См. работы: W. Spasowicz. «Mickiewicz i Puszkina przed pomnikiem Piotra Wielkiego» («Р. Т. Л. М.», I, 1887, Lwów, str. 27—78); J. Kallenbach. «Adam Mickiewicz», Lwów—Kraków, 1926; S. Windakiewicz. «Adam Mickiewicz. Życie i dzieła», Kł., 1935, и др. Приведем для примера утверждение Спасовича из упомянутой статьи: «Поклонник Запада и латинист Мицкевич решительно отдает предпочтение Марку Аврелию перед Петром...» (стр. 42). В 1947 г. Т. Грабовский писал, что «Отрывок» 3-й ч. «Дзядов» проникнут идеологией, где Восток противопоставляет Западу (T. Grabowski. «Czas powstania i kształt artystyczny «Ustępu» III części «Dziadów», Spr. z. cz. i. poś. Pol. Akad. Um., t. XLVIII).

² «Lecz skoro słonce swobody sabłyśnie i wiatr zachodni ogrzeje te państwa...».

³ Вот что писал, например, Ю. Клейнер: «Не обращая внимания на то, что французские поэты и публицисты выступали против царизма, не думая о политической ошибке, которую он допустил, раздражая французское общественное мнение, — поэт, как и в «Видении ксендза Петра», дает здесь [в «Смотре войска». — Б. С.] волю неприязни к правительству Луи-Филиппа, горечи по поводу отказа в помощи восстанию и обмана надежд эмигрантов и развивает в своей политической сатире антифранцузскую тенденцию». («Mickiewicz», t. II, cz. I, str. 442—443).

⁴ A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 156.

⁵ Там же, стр. 160.

тактике Чарторыйского и его аристократической партии Мицкевич в 3-й части «Дзядов» и в публицистике 30-х годов выступает как непримиримый враг всех европейских правительств. Позицию газеты «Польский пилигрим», которую он редактировал, Мицкевич определял так: «Пилигрим»... ждет ветра, направленного против всех европейских монархий, против всех без исключения правительств»¹. Ни одно буржуазное государство не соответствует свободолюбивым идеалам поэта: «Демократические кантоны в Швейцарии живут в согласии с аристократическими. Американская демократия живет в согласии с императором Николаем (Польша не может быть в согласии ни с одним старым кабинетом)»². Связь европейских монархий с Николаем I Мицкевич считает закономерной: «вся нынешняя дипломатия, кабинеты и короли имеют в царе опору для своих политических действий... Царизм является органическим элементом их системы, царь — главным, центральным двигателем в реализации их планов»³. Он предсказывает бесславный конец европейских монархий: «кончится, наверное, тем, что все будут спасаться бегством в Петербург, всеобщую богадельню европейских королей» («królewszczyznę europejskiej») ⁴.

С этих позиций Мицкевич разоблачает западноевропейскую реакцию и в «Отрывке» третьей части «Дзядов». В «Дороге в Россию» он издевается над зависимостью европейских королей от русского императора, в «Смотре войска» предсказывает немцам и французам, что в случае продолжения реакционной политики они подпадут под деспотическую власть царизма. Рукопись поэмы содержит резкие выступления против продажных немецко-французских поэтов и публицистов типа Шатобриана, прославляющих царское самодержавие⁵. И, наконец, великолепным разоблачением буржуазного либерализма является нарисованная поэтом картина заседания французской палаты депутатов:

«Kto zna francuską izbę deputatów,
Większą i stokroć burzliwszą od kotła,
Kiedy w nie projekt komisya wmiotła
I już nadchodzi godzina debatów:
Cała Europa, czując z dawna głody,
Myśli, że dla niej tam warzą swobody;
Już liberalizm z ust jako z pomp bucha;
Ktoś tam o wierze wspomnął na początku,
Izba sie burzy, szumi i nie słucha;
Ktoś wspomniął wolność, lecz nie zrobił wrzątku,
Ktoś wreszcie wspomniął o królów zamiarach,
O biednych ludach, o despotach, carach,
Izba znudzona krzyczy: «Do porządku!»

¹ Там же, стр. 120.

² Там же, стр. 92.

³ Там же, стр. 202.

⁴ Там же, стр. 103.

⁵ По этому вопросу Мицкевич высказывался позднее в «Курсе славянских литератур» (Лекция от 7. VII. 1842 г.), противопоставляя западных литераторов русским: «грозный монарх, которому достаточно было послать какому-либо заграничному писателю перстень или табакерку, чтобы получить взамен написанную в его честь поэму или книгу, чтобы в наиболее влиятельных французских и немецких газетах были помещены статьи, защищающие его политику, прославляющие его особу, — этот монарх не мог выторговать хотя бы несколько стихов ни у одного русского поэта (A. Mickiewicz. «Dzieła». Pod red. M. Kridla, t. 15—16, str. 267—268).

Aż tu minister skarbu, jakby z drągiem,
Wbiega z ogromnym budżetu wyciągiem,
Zaczyna mieszać mową o procentach,
O cłach, opłatach, stemplach, remanentach;
Izba wre, huczy i kipi, i pryska,
I szumowiny aż pod niebo ciska;
Ludy się cieszą, gabinety straszą,
Aż się dowiedzą wszyscy na ostatku,
Ze była mowa tylko — o podatku. —»

(str. 291—292).

«Еще стократ бурливее котла
Французская палата депутатов,
Когда проект комиссия внесла
И, наконец, подходит час дебатов,
А уж Европе подвело живот,
И на обед она свободы ждет.
Крик начался. Один в потоп словесный
Спешит облечь свой либеральный пыл;
Тот вспомнил вольность, а народ забыл;
Тот веру славит. Некий неизвестный
О страждущих народах говорит,
Царя и разных королей корит.
Ему ответом — гул весьма нелестный.
Орут: «К порядку болтуна призвать!»
Вдруг настает дверь. Министр финансов входит,
Держа в руках огромную тетрадь,
И канитель на три часа заводит:
Долги, кредит, учет, переучет,
Проценты, сборы, пошлины, доход.
Послушали — и загадели снова,
Шумят, как шторм, не разобрать ни слова.
Народы уж готовы ликовать,
Правительства поджали хвост в тревоге,
А речь идет... всего лишь о налоге. —»

(стр. 274—275).

В третьей части «Дзядов» Мицкевич предстает перед нами как непримиримый враг всякого деспотизма, гневный обличитель правящих классов современных ему государств, разоблачитель буржуазного либерализма. Сатирические страницы «Дзядов» относятся к числу наиболее ценных и важных во всем литературном наследии Мицкевича.

* * *

На материале предыдущего раздела работы мы убедились в том, что Мицкевич, как последовательный демократ, всюду противопоставляет правящую верхушку народным массам. Необходимо теперь рассмотреть вопрос о том, каково было отношение поэта в третьей части «Дзядов» к русскому

народу — к русскому простому человеку и к прогрессивным революционным кругам России. Вопрос заслуживает особо внимательного рассмотрения в силу целого ряда обстоятельств: во-первых, потому, что отношение к народным массам угнетающей нации является пробным камнем для анализа взглядов демократа угнетенной нации; во-вторых, потому, что именно в этом вопросе Мицкевич стоял гораздо выше многих своих современников, отождествлявших русское самодержавие и русский народ; в-третьих, потому, что буржуазные литературоведы в течение длительного времени искажали взгляды Мицкевича¹.

Третья часть «Дзядов» (включая «Отрывок») содержит принципиальные высказывания поэта о русском народе и русском освободительном движении.

Существует ряд обстоятельств, без учета которых мы не сможем правильно разобраться в этих высказываниях. Нельзя забывать о времени написания произведения, о его обличительных целях, о его памфлетно-сатирической форме.

Мицкевич и не претендовал на то, чтобы дать в своем произведении исчерпывающую картину русской жизни того времени, осветить все стороны русской действительности, тем более в их историческом развитии. Повидимому, не случайно с перенесением действия в Россию меняется и форма произведения: вместо драматических сцен — эпическое изложение, порядок и тон которого подчинены в значительной степени субъективной манере рассказчика, его отношению к описанному. По этому поводу Г. Шипер правильно замечает в своей монографии о Мицкевиче: ««Отрывок» является не путевыми заметками (буквально: записная книжка — *notatnik*. — Б. С.), а своего рода дневником (*pamiętnikiem*), и дневником односторонним, ибо Мицкевич проделал своеобразный отбор русских воспоминаний, привлекая только неприятные и проходя мимо милых ему... Поэтому он дал правду воспоминаний, но лишь частичную»². В связи с этим необходимо учитывать другие высказывания Мицкевича о России как периода 1825—1829 гг., так и времени создания третьей части «Дзядов», как в публицистике и письмах, так и в художественных произведениях.

Советское и прогрессивное польское литературоведение в последнее время много поработало над тем, чтобы объективно осветить период пребывания Мицкевича в России. Развеяны вымыслы буржуазных исследователей о духовном одиночестве поэта среди русского общества, о настроениях пресловутого «валленродизма». Показана исключительная роль русского периода для формирования Мицкевича как художника и революционного мыслителя, благотворное влияние русских поэтов и общественных деятелей на развитие мировоззрения польского поэта. Пребывание в России предстает перед нами как период быстрого идейного роста и возмужания Мицкевича, как наиболее светлое время его жизни, чрезвычайно плодотворное в поэтическом отношении, как «самое счастливое, — по выражению Т. Бой-Желеньского, — событие в жизни Мицкевича»³. Исследователями установлено наличие тесных идейных связей и личной дружбы между Мицкевичем и русскими декабристами. Высказываются предполо-

¹ Т. Грабовский в уже упоминавшейся нами работе 1947 г. утверждал, что «Дзяды» и особенно «Отрывок» явились выражением «идеологии русофобства».

² H. Szyper. «Adam Mickiewicz. Poeta i człowiek czynu», 1947, str. 122.

³ T. Boy-Zeleński. «Brazownicy», W., 1930, str. 153.

жения (Л. Подгорский-Околув) и о непосредственном участии поэта в практической деятельности русских и польских тайных обществ¹.

Третья часть «Дзядов» является одним из свидетельств неизменно дружественного отношения поэта к русскому народу, которое Мицкевич сохранил и после событий 1831 г.

Последовательно отделяя самодержавие от народа, Мицкевич видит две России: угнетающую и угнетенную, самодержавную и революционную. Он объявляет себя другом и союзником угнетенной, революционной России. В 8-й сцене выведены образы революционно настроенных русских офицеров, будущих декабристов. Это непримиримые враги деспотизма и друзья передовой польской молодежи. Диалог Бестужева и Юстина Поля раскрывает не только дружеский характер их отношений, но и общность идейных позиций русских и польских революционеров, определенное единство действий. Бестужев удерживает своего товарища от необдуманных действий, от покушения на сенатора, говоря, что это не поможет делу и всех их погубит.

Верный дружбе с русскими революционерами, Мицкевич, выпуская в 1832 г. третью часть «Дзядов» и ее «Отрывок», счел себя обязанным снабдить их специальным поэтическим послесловием. Роль этого послесловия выполняет стихотворение «Друзьям в России». Оно не имеет сюжетной связи с предшествующими ему стихотворениями, но чрезвычайно важно как разъяснение автором смысла своего произведения. Из этого стихотворения видно, какое огромное значение придавал Мицкевич передовому общественному мнению России, как он заботился о том, чтобы его правильно поняли русские друзья. Польский поэт в образах огромной впечатляющей силы увековечил своих друзей-декабристов Рылеева и Бестужева. Во всем творчестве Мицкевича нет равных по силе строк, которые обращал бы поэт к представителям другого народа, ибо ни с кем из иностранцев его не связывала дружба более тесная, чем дружба с русскими революционерами. В этом стихотворении он предельно ясно истолковывает замысел третьей части «Дзядов» и ее «Отрывка»:

«Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny,
Zrąca jest i pałaca mojej gorycz mowy,
Corycz wyszana ze krwi i łez mej ojczyzny,
Niech zrze i pali, nie was, lecz wasze okowy».

(стр. 336).

«Теперь всю боль и желчь, всю горечь дум моих
Спешу я вылить в мир из этой скорбной чаши.
Слезами родины пускай язвит мой стих,
Пусть, разъеда, жжет — не вас, но цепи ваши».

(стр. 286).

В свете этого прямого указания автора естественным и закономерным выглядит сочувствие поэта русскому простому человеку, которое мы встре-

¹ Подгорский-Околув видит в образе Бестужева («Дзяды») отражение действительных революционных связей польских и русских тайных обществ первой половины 20-х гг. прошлого века. Предположение это не лишено основания. Интересно, что в бумагах некоторых из арестованных в Литве в 1823 г. студентов и гимназистов были найдены русские антиправительственные стихи. Об этом писал ректор Виленского университета Твардовский в своем письме Чарторыйскому (см. книгу: H. Mościcki. «Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza», W., 1908).

чаем в поэтических картинах «Отрывка». Гневный, язвительный тон поэта мгновенно исчезает, когда он хотя бы мимоходом начинает говорить о простых людях России. В стихотворении «Смотр войска» Мицкевич горячо сочувствует солдатам—жертвам царской парадомании. Он создает трогательный образ замерзшего крепостного слуги. Он видит в нем представителя угнетенных масс, еще не поднявшихся на решительную революционную борьбу. Слова Мицкевича, обращенные к нему, содержат в себе скорбный упрек: рабская жизнь и рабская смерть, в глазах поэта, несовместимы с человеческим достоинством. Но вместе с тем обращение поэта проникнуто высоким гуманизмом, сочувствием к угнетенным и притесняемым. В стихотворении «Олешкевич», предсказывая устами своего героя петербургское наводнение, Мицкевич думает не только о судьбе официального, царского Петербурга, но и о судьбе Петербурга бедняков, мещан, мелких чиновников. По мнению поэта, эти люди, далекие от протеста против тирании, влачат никчемную жизнь, но тем не менее они пострадают незаслуженно:

«Ci w niskich domkach nikczemni poddani
Naprzód za niego będą ukarani;
Bo piorun, w martwe gdy bije żywioły,
Zaczyna z wierchu, od góry i wieży,
Lecz między ludźmi naprzód bije w doły
I najmniej winnych najpierwej uderzy...»

(str. 302—303).

«Жильцы лачуг — ничтожный, мелкий люд —
Допреж высоких кару понесут.
Так молния страшней на горных скатах
Или на башнях в шумный час грозы,
А меж людей, казня невиноватых,
Она скорей в людские бьет низы...»

(стр. 284).

И, наконец, наиболее показательным для отношения Мицкевича к русскому народу является стихотворение «Памятник Петру Великому». Оно не случайно композиционно занимает центральное место среди стихотворений «Отрывка», выделяется из них своим стилем, своим возвышенным пафосом, резко отличным от памфлетно-сатирического характера других стихотворений.

В третьей части «Дзядов» Мицкевич развивает мысль о том, что поэт является избранником и духовным вождем своего народа, выразителем его стремлений. В свете этой мысли дружба Мицкевича и Пушкина, увековеченная в этом стихотворении, вырастает в великий символ дружбы русского и польского народов, дружбы, которая сильнее всех препятствий:

«Ich dusze wyższe nad ziemne przeszkody,
Jako dwie Alpów spokrewnione skały,
Choć je na wieki rozerwał nurt wody:
Ledwo szum słyszą swej nieprzyjaciółki,
Chyląc ku sobie podniebne wierzchołki».

(str. 281).

«Их души вознеслись над всем земным. —
 Так две скалы, разделены стремниной,
 Встречаются под небом голубым,
 Клонясь к вершине дружеской вершиной,
 И ропот волн вверху не слышен им».

(стр. 266).

Обличение царского самодержавия, которое польский поэт вложил в уста Пушкина, звучит как голос русского народа, свидетельствует о глубокой вере Мицкевича в свободолобивые стремления русских, их революционную роль в час решающей борьбы свободы и деспотизма¹.

Вместе с тем нельзя обойти молчанием то обстоятельство, что вследствие своеобразного характера произведения, а также вследствие своей исторической и классовой ограниченности, отдельные вопросы, касающиеся России, Мицкевич в «Отрывке» третьей части «Дзядов» освещает неполно, односторонне, а подчас и прямо неверно.

К таким вопросам относится прежде всего вопрос о борьбе русского народа против угнетения, о его исторической роли.

Мицкевич понимал, какие огромные силы таятся в русском народе, какое великое значение для дела свободы будут иметь действия русского народа в момент решающих битв. В начале «Отрывка» (стихотворение «Дорога в Россию»), изображая бескрайние русские просторы, он ставит вопрос о судьбах этой страны в будущем:

«Kraina pusta, biała i otwarta
 Jak zgotowana do pisanja karta —
 Czyż na niej będzie pisać palec Boski,
 I ludzi dobrych używszy za głoski,
 Czyliż tu skreśli prawdą świętej wiary,
 Że miłość rządzi plemieniem człowieczem,
 Że trofeami świata są: ofiary?
 Czyliż też Boga nieprzyjaciół stary
 Przyjdzie i w księdze tej wyrze mieczem,
 Że ród człowieczy ma być w więzy kuty,
 Że trofeami ludzkości są: knuty?»

(str. 266).

«Чужая, глухая, нагая страна —
 Бела, как пустая страница, она.
 И божий ли перст начертает на ней
 Рассказ о деяниях добрых людей,
 Поведает правду о вере священной,
 О жертвах для общего блага, о том,
 Что свет и любовь управляют вселенной?
 Иль бога завистник и враг дерзновенный
 На этой странице напишет клинком,

¹ Отметим, что именно на это стихотворение были направлены в течение десятилетий атаки буржуазных литературоведов, искажавших историю отношений двух великих поэтов, слившихся представить их политическими противниками (Спасович, Хмелевский, Каленбах и др.). Брюкнер, Ледницкий, Виндакевич утверждали, что в стихотворении «Памятник Петру Великому» изображен вовсе не Пушкин. Все эти домыслы уже опровергнуты советским и польским литературоведением.

Что люди умнеют в цепях да в остроге.
 Что плети ведут их по верной дороге?»

(стр. 254).

Анализ последующих стихотворений «Отрывка» («Памятник Петру Великому», концовка «Олешкевича») позволяет сказать, что Мицкевич правильно решил этот вопрос относительно будущего, утверждая, что русский народ выступит против самовласти.

Но были основания и для более верного освещения вопроса. Крестьянские восстания XVII и XVIII вв. показали, что угнетенные массы русского народа уже вступили в борьбу с угнетателями. Война 1812 г. показала патриотизм и могучую силу русского народа. Народный гнев то и дело прорывался наружу в виде бунтов и восстаний (крестьянские восстания, выступления крепостных рабочих, восстание Семеновского полка — в 20-е годы, холерные бунты и восстания военных поселений — в 1830 г. и т. д.). Но Мицкевич оставляет в стороне все эти факты, делает (в конце «Смотра войска») слугу, рабски верного своему господину, представителем русского народа, заявляет, что ему «знаком лишь героизм неволи». Характерно, что в одном из публицистических произведений того периода («Воззвание к русским») Мицкевич пишет как бы в исправление своей ошибки: «Русские не могли бы в течение долгого времени быть слепыми орудиями деспотизма, они помнят о былой славянской вольности, в них живы чувства благородства и чести»¹. Образы русских крестьян даны поэтом в «Отрывке» односторонне и не вполне верно. В «Дороге в Россию» он пишет:

«Spotykam ludzi — z rozrostłymi barki,
 Z piersią szeroką, z otyłymi karki;
 Jako zwierzęta i drzewa północy,
 Pełni czerstwości i dzrowia, i mocy.
 Lecz twarz każdego jest jak ich kraina,
 Pusta, otwarta i dzika równina».

(стр. 267).

«Но вот, наконец, повстречались мне люди,
 Их шеи крепки, и могучи их груди.
 Как зверь, как природа полных краев,
 Тут каждый и свеж, и силен, и здоров.
 И только их лица подобны донине
 Земле их — пустынной и дикой равнине».

(стр. 255).

Год спустя, опять-таки как бы в исправление своей ошибки, Мицкевич дает в «Пане Тадеуше» более правильное изображение русских простых людей. Солдаты, о которых в «Смотре войска» Мицкевич почти ничего не сообщает, не различая даже их лиц, в «Пане Тадеуше» выступают как храбрые, сметливые люди. Капитан Рыков, — простой честный служака, — выражает народное мнение по польскому вопросу: «Москва — для русского, а Польша — для поляка».

Второй вопрос, освещение которого, данное Мицкевичем в «Отрывке», является односторонним, — это вопрос о русской культуре. Разоблачая

¹ A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 153.

космополитизм и подражание Западу аристократических верхов России, Мицкевич в «Пригородах столицы» и «Петербурге» в пригородной архитектуре, в облике самого города не видит ничего кроме тщеславного копирования заграницы. Точно так же строки «Дороги в Россию» об «украденной» или «насиленно взятой» на Западе книжке могли бы создать неверное впечатление об уровне нашей культуры. Такая трактовка вопроса не характерна и не безусловна для самого польского поэта. Ряд его высказываний, в частности по вопросам литературы, свидетельствует об огромном уважении Мицкевича к русской литературе. В 1827 г. он пишет Одынцу, сравнивая состояние литературы в России и Польше: «Мы отстали в литературе на целый век»¹. Да и в самом «Отрывке» образ великого Пушкина в известной степени уравнивает допущенные поэтом в первых стихотворениях ошибки. Видимо, и на их возникновении отразился памфлетный характер замысла поэмы.

Третий вопрос, по поводу которого следует сделать несколько замечаний, — отношение Мицкевича к реформам Петра I и к личности самого Петра. В отличие от предыдущих двух вопросов точка зрения польского поэта на Петра, высказанная в «Отрывке», соответствовала его взглядам в целом по этому вопросу. По крайней мере в таком же духе он рассматривает деятельность Петра в «Курсе славянских литератур»². Петр для Мицкевича — олицетворение единоличной, деспотической воли, самодержавия в его, современном поэту, военно-деспотическом, европеизированном обличье.

Мицкевич видел только одну сторону деятельности Петра: «варварские средства», которыми он боролся с русской отсталостью. Прогрессивная сторона этой деятельности осталась ему непонятной.

Гораздо глубже подошел к оценке Петра I опять-таки Пушкин. Как известно, противоречия в деятельности Петра не ускользнули от его внимания. По поводу его временных указов Пушкин замечал, что они «нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом... вырвались у нетерпеливого самовластного помещика»³. Но он понимал прогрессивное значение государственной деятельности Петра, сыгравшей столь важную роль в последующем развитии России, в обеспечении ее государственной самостоятельности. С этой точки зрения он подходит к изображению Петра в «Медном всаднике». Ко времени написания этой поэмы (1833 г.) Пушкин ознакомился с третьей частью «Дзядов». Ему доставил ее Соболевский. В примечаниях к поэме он прямо указал на то, что произведение Мицкевича ему известно. В содержании поэмы он выступает по целому ряду вопросов, затронутых Мицкевичем. Он согласен с польским поэтом по основному вопросу — отношению к царскому самодержавию в данный момент. «Самодержавная тирания Пушкину глубоко враждебна... В поднятом кулаке Евгения, в его произнесенной сквозь стиснутые зубы угрозе Медному всаднику: «ужо тебе!» — приговор русскому самодержавию, про-

¹ A. Mickiewicz. Dzieła wszystkie, t. XIII. W., 1936, str. 325.

² Лекция от 18. I. 1842 г. По поводу оценки реформ Петра, данной Мицкевичем в его лекциях, сделал в дневнике за 1844 г. свои замечания А. И. Герцен: «Он (Мицкевич. — Б. С.) далек от ненависти к России, напротив, он ее хвалит, но не понимает, до того не понимает, что иной раз лучшие ее стороны его приводят в отчаяние: так, в Петре он понял одну отрицательную сторону...» (А. И. Герцен, «Полное собрание сочинений и писем», т. 3, П., 1919, стр. 317).

³ А. С. Пушкин. «Полное собрание сочинений в десяти томах», изд. АН СССР, М.—Л., 1949 т. IX, стр. 413.

рицание его неотвратимой грядущей судьбы»¹. Но у Мицкевича («Петербург», «Смотр войска») и у Пушкина (вступление к поэме) есть не только Медный всадник, есть и живой Петр, есть оценка петрова дела. И здесь Пушкин решительно не согласен с польским поэтом: он горячо защищает прогрессивную сторону петровских преобразований, воспекает положительные результаты его деятельности, прославляет Петербург, основанную им столицу. Великий русский поэт оказался гораздо ближе к истине.

Отдельные ошибки великого польского поэта являются выражением противоречий в его взглядах. Мы обязаны указать на них, чтобы еще ярче, отчетливее увидеть главное в его произведении: горячее сочувствие русскому простому человеку, ненависть к его угнетателям, бессмертные идеалы великой дружбы польского и русского народов, завещанные Мицкевичем потомкам.

* * *

Произведение огромной патриотической силы и высоких художественных достоинств, третья часть «Дзядов» свидетельствует вместе с тем о серьезных противоречиях в творчестве Мицкевича. Рядом с импровизацией Конрада, этим гордым вызовом революционеру существующему общественному порядку, выступает «Видение ксендза Петра», заключающее в себе проповедь религиозно-мессианистских идей; рядом с великолепными разоблачениями царских чиновников и польских аристократов — трактовка отдельных вопросов морали в религиозном духе. Читатель наших дней воспринимает творчество Мицкевича в свете исторического опыта целого столетия, в свете новых задач, новых вопросов, усваивая и по-новому переосмысливая все подлинно великое и жизненное в его произведениях, отбрасывая временное и преходящее. Понятно, что современное литературоведение не может проходить мимо заблуждений и ошибочных взглядов поэта, сказавшихся в третьей части «Дзядов». Оно должно выяснить их природу, определить их соотношение со всем идейным замыслом поэта. Такой подход тем более необходим, что эти ошибки и заблуждения непомерно раздувались реакционной критикой, выдавались за главное во всем содержании произведения.

Где же искать причины противоречий в творчестве Мицкевича? Чем было обусловлено наличие элементов мистицизма в мировоззрении поэта?

Тяжелые обстоятельства эмигрантской жизни, принесшей поэту годы тяжелых моральных страданий и материальной нужды, вынужденный отрыв от любимой родины, неурядицы в его личной жизни оказали серьезное влияние на мировоззрение и творчество поэта. Но сами по себе они не могут объяснить противоречий в мировоззрении Мицкевича, чья поэзия была выражением целой эпохи национальной истории, в чьем облике современники видели, говоря словами Герцена, «пластический образ судеб Польши».

Не подлежит сомнению тот факт, что в обстановке эмиграции вокруг Мицкевича вели интриги реакционные католические круги, стремившиеся подчинить великого поэта своему влиянию. Советский литературовед С. С. Советов рассматривает, например, элементы мистицизма в третьей

¹ Д. Д. Благой. Лекция о Пушкине в сб. «Лекции по истории русской литературы XIX в.», вып. 1, изд. Московского ун-та, 1951, стр. 228.

части «Дзядов» как «позднейшую реакцию на мятеж Конрада, уступку влиянию, идущему со стороны западноевропейского католицизма», как следствие «противоречий, которые преследовали Мицкевича в период его жизни среди польской эмиграции на Западе», как выражение «борьбы прогрессивно-демократических элементов творчества Мицкевича с отрицательными влияниями, идущими от реакционных слоев западноевропейского общества и польской эмиграции»¹. Но сам этот факт подлежит в свою очередь объяснению. Необходимо объяснить, почему Мицкевич поддался влиянию реакционного католицизма, столь чуждого его демократическим взглядам.

Классовая, дворянская ограниченность, происхождение, воспитание, личные связи в известной степени оказали на Мицкевича свое влияние, мешали ему подчас в полной мере оценить значение внутренней борьбы, совершавшейся внутри освободительного движения, отрешиться от старых идеологических предрассудков, открыто стать на сторону наиболее радикальных элементов эмиграции. Но вместе с тем, как справедливо замечает А. В. Луначарский, Мицкевич «ни в малой степени не был панским или буржуазным революционером в смысле ограничения своих симпатий теми или другими верхушками общества»². Известно, насколько опередил Мицкевич в целом ряде вопросов своих шляхетских современников: известно его отношение к России, известно его высказывание по поводу галицийских событий 1846 г. Портрет шляхты в «Пане Тадеуше» нарисован рукой мастера, чувствовавшего не только недостатки, но и историческую обреченность господствующего класса. Классовая ограниченность великого польского поэта не может служить исчерпывающим объяснением противоречий его мировоззрения. Причины противоречий в творчестве великого польского поэта коренятся в характере польского освободительного движения эпохи Мицкевича. История поставила перед ним революционные задачи. Но в его недрах не было последовательно революционного класса, способного провести эти задачи в жизнь, повести за собой народные массы. Отсюда — внутренняя драма поэта, горячо любившего свой народ, мечтавшего о его пробуждении, о лозунгах, которые способны увлечь широкие массы. Отсюда же — вера в «чудо освобождения», к которой, как к единственной для себя возможности надеяться, обратился поэт в тяжелые годы после поражения восстания. Она была отражением слабости движения, ибо, по выражению Маркса, «слабость всегда спасалась верой в чудеса». Противоречия в мировоззрении поэта объясняются характером всей исторической эпохи 30—40-х гг. Уже начала вырисовываться контрреволюционная роль буржуазии, обнаружились те общественные язвы, которые принес с собой буржуазный строй, но еще не вышел на сцену пролетариат — единственный последовательно революционный класс. Не принимая общественных теорий, созданных идеологами буржуазии, Мицкевич не мог, конечно, в тот период опереться ни на какую другую, подлинно научную, подлинно революционную идеологию. Этим объясняется тот факт, что в период национальной катастрофы, в годы мучительных раздумий над причинами случившегося и перспективами будущего он в поисках чего-то нового, призванного сказать решающее слово в борьбе

¹ С. С. Советов. «Творческий путь Адама Мицкевича». — «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», т. II, М.—Л., 1950, стр. 131.

² А. В. Луначарский. «Мицкевич и Россия» (А. Мицкевич. «Избранные произведения». М.—Л., 1929, стр. 6).

идей, выступает с воззрениями, где причудливо смешаны революционная ненависть к деспотизму, надежды на лучшее будущее и туман реакционного католицизма; попадает под влияние религиозных идей, не замечая, что эти идеи — плоть от плоти, кровь от крови старого, деспотического, ненавидимого им мира феодального разбоя. Тут сказалась решающим образом та экономическая и общественная отсталость Польши первых двух третей XIX в., на которую указывал Энгельс в известном письме Марксу от 23. V. 1851 г., сравнивая Россию и Польшу: «...Россия восприняла гораздо больше элементов просвещения и в особенности элементов промышленности, чем вся, по самой природе своей барски-ленивая Польша»¹. Эта отсталость объясняет, почему даже такой выдающийся мыслитель, как Адам Мицкевич, оказался не в силах стать на путь самостоятельной разработки передовой революционной теории, на который стали русские революционные демократы, почему он не сумел, критически оценивая идейное наследство прошлого, усвоить передовое, жизненное, революционное и решительно отбросить все старое, отжившее.

В пятой сцене драмы, в так называемом «Видении ксендза Петра», поэт пользуется категориями пресловутого «польского мессианизма». В обстановке эмиграции мессианизм нашел распространение среди значительной части поляков, которая была не в силах разобраться в действительном характере событий. Отворачиваясь от суровой политической действительности, отдавая предпочтение вере перед разумом, польский мессианизм предсказывал, что освобождение Польши произойдет по мановению высших божественных сил. Залогом этого освобождения объявлялись национальные страдания польского народа, а сама польская национальность получала наименование «избранной богом». Все эти домыслы создатели польского мессианизма пытались согласовать с евангельской историей, отождествляя миф о распятии и воскресении Христа с уничтожением польской государственности и ее грядущим «воскрешением». «Воскрешенная» Польша должна была дать человечеству пример идеального общественного и государственного устройства. Этим «идеальным устройством» самые последовательные и самые реакционные идеологи мессианизма объявляли шляхетскую Польшу XVIII в. К этому присоединялась и откровенная мистика, предположения о появлении будущего «великого человека», «спасителя народа», так сказать, персонального мессии. Реакционная сущность этих идей очевидна: уход от социальных вопросов, подмена социальной борьбы борьбой национальной, а тем более идеализация польской государственности XVIII в. были на руку только господствующему классу, польским реакционным шляхетским политикам. Мессианизм сыграл чрезвычайно вредную роль в истории польского освободительного движения.

Что привело Мицкевича под влияние идей мессианизма? В какой мере они отразились в его мировоззрении?

Если мы попытаемся окунуть взглядом творчество поэта 30-х годов в целом, то заметим, что в периоды, отмеченные влиянием мессианистских идей, Мицкевич не поступался проповедью решительной ненависти к европейской реакции, выступал с трезвой оценкой сущности буржуазных и феодальных режимов в Европе. Он никогда по существу не солидаризировался с реакционными проповедниками мессианизма и совсем другое он пытался найти в этих теориях. Реакционеры проповедовали мес-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXI, стр. 211.

сианизм, стремясь подменить им решение социальных вопросов, выдвинутых временем, они были мистиками, вследствие своего страха перед надвигавшимся новым, своего преклонения перед отошедшим в прошлое старым. Мицкевич поддался влиянию мессианизма вследствие своих сомнений и колебаний, вызванных задержкой в наступлении нового, вследствие того, что он не понимал, на какой основе надо решать социальные вопросы эпохи¹.

Как мы убедились ранее, неизбежность революционных переворотов в Европе была для Мицкевича очевидной. Он приветствовал грядущий крах старого порядка и считал обязательным для польского освободительного движения активно содействовать этому краху. Но предсказывая победу революционной народной партии, победу народа, Мицкевич в 30-е годы еще не определял с достаточной ясностью, какие общественные силы действуют в интересах народа, что скрывается за понятием «народ»; не определял даже в той степени, как это было позднее, в период «Трибуны народов», где он призывает обратиться к «собственно народу, т. е. к тем, кто до сих пор не мог посещать школы и читать книги»², где он, полемизируя с Консидераном, говорит о противоположности интересов «коронованных эксплуататоров и капиталистов» и масс, ими угнетаемых, где он призывает рабочих и крестьян к самостоятельным действиям, говорит о братстве крестьян и рабочих³. Тем более не мог Мицкевич в 30-е годы увидеть и назвать те общественные силы, которые способны возглавить «народную партию», «партию новых потребностей». Он уже чувствовал реакционность буржуазии, чьи интересы представляли конституционные монархии Франции и Англии. Но он не знал и не мог знать, какой класс этим силам противопоставить. Тут-то и родилось название партии «новых потребностей» — «Польская партия», название, по меньшей мере, абстрактное. Мицкевич пришел к идее провозглашения польских революционеров авангардом революционного движения в Европе, силой, способной вызвать и возглавить борьбу всех европейских народов с деспотизмом. Для такой исторической задачи у шляхетского освободительного движения не было ни возможностей, ни призвания. О ней и не думало большинство шляхетских политиков.

Мицкевич видел, что польская эмиграция, какой она была в 30-е годы, не способна выполнить свою задачу, и требовал от нее отрешения от всяких эгоистических интересов, беззаветного служения делу свободы. Он говорил, что освобождение Польши — дело рук самих поляков, что нечего ждать какой бы то ни было чужой помощи (см. «Галицийским друзьям»). Условием единства действий польских революционеров с революционными силами Европы он выдвигал самое активное участие поляков в освободительной борьбе всех народов («Книги польского пилигримства», публи-

¹ С. Жулкевский в своей книге о Мицкевиче решительно возражает против попыток старого литературоведения свести взгляды поэта 30-х годов к мессианизму. Он пишет: «Мессианизм был контрреволюционной концепцией. Он провозглашал пассивность, а не борьбу. Он обещал свободу по воле божьей как компенсацию за годы пассивного смирения и мученичества. Такой мессианизм осуждал всякое революционное действие как нарушение «закона любви»... В «Дзядях» нет такого мессианизма, хотя есть определенные мистико-мессианистские элементы, над которыми преобладает революционная идеология» (S. Żółkiewski. «Spór o Mickiewicza». Wrocław, 1950, str. 133—134).

² A. Mickiewicz. «Dzieła». Pod red. M. Kridla, t. 19—20, str. 148.

³ См. статьи «Наша программа», «Социализм», «Рабочие города», «Крестьяне» (там же, стр. 147—150, 216—225, 237—239, 239—249).

цистика «Польского пилигрима»). Но если все эти обстоятельства позволяют провести грань между Мицкевичем и польскими реакционерами, если они объясняют, почему Мицкевич к концу 40-х годов преодолел угар тованизма, они, разумеется, никак не меняют нашей оценки вредного влияния мессианизма на мировоззрение автора «Дзядов». Идея об исключительном призвании польского национального движения была в положительной программе «Мыслей о польском сейме» всего-навсего утопией, неосуществимой мечтой, но она приобретала иной смысл в религиозно-мистической оболочке «Книг польского народа» и «Видения ксендза Петра» третьей части «Дзядов». Мистические пророчества этой сцены не только не усиливают, но, наоборот, затемняют протестующий, обличительный характер произведения. Великий художник уступает место проповеднику, насилующему свое художественное мастерство в угоду мистической доктрине. Вместо реалистического обобщения, вместо пламенного выражения чувств гениального поэта, вместо потрясающего душу рассказа о действительных страданиях сыновей народа — появляется мистическая аллегория, незатейливая переделка евангельского мифа. Христос заменяется Польшей, судьи и палачи — тремя монархами, тремя государствами-захватчиками, «святая дева Мария» — «Матерью-Свободой», Понтий Пилат — Галлом, вернее, французским орлеанистским министром. Поэт, изменяя своему обыкновению, идет здесь не от действительной жизни, а от ложной, надуманной, мистической идеи.

Мессианиззм отвлекал внимание поэта от более глубокого, более конкретного, реалистического анализа причин поражения восстания, от выступлений по основным вопросам польского освободительного движения, т. е. вопросам будущих социальных преобразований самой Польши.

Обличая пороки господствующего класса, чувствуя ограниченность шляхетской революционности, Мицкевич еще надеялся в те годы на то, что будет достаточно моральной проповеди, чтобы поставить по крайней мере подавляющее большинство поляков на ту высоту, на которой хотел их видеть поэт. Без этой надежды рухнула бы вся концепция Мицкевича об исключительной роли польского народа. Поэтому-то и проводится в пятой сцене «Дзядов» мысль, характерная для «Книг польского народа»: Польша — представительница свободы в Европе, польский народ — сын «Матери-вольности». В публицистике 30-х годов (включая «Книги») Мицкевич пытался обосновать эту свою мысль указаниями на историческое прошлое Польши. Не чуждаясь и аргументов, по существу своему реакционных (как, например, пресловутая шляхетская демократия и господство католической идеологии в независимой Польше), он выделяет из исторических фактов по преимуществу события освободительной борьбы конца XVIII в. и 30-го года и стремится опереться на них. Ему кажется, что эти факты позволяют умолчать обо всем остальном. Поэтому он умалчивает в «Книгах польского народа» об истинной классовой сущности польского независимого государства, его внешней политике, его внутренних противоречиях и, подводя итог польской истории до разделов, заявляет: «Наконец, король и рыцари задумали всех поляков сделать братьями: сперва мещан, потом поселян»¹. Поэтому он доходит до того, что в стихотворении «Францишку Гжимале»² возражает против попытки

¹ A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 15.

² A. Mickiewicz. Dzieła, Wydanie narodowe, t. I, 1949.

Кремповецкого критически отнестись к шляхетскому прошлому, расценивая ее как «оскорбление польского народа»¹.

Знаменательно, что в третьей части «Дзядов», в художественном произведении, поэт оказался не в силах художественно обосновать мысль об исключительной роли польской нации. Он голословно, не аргументируя, высказывает ее в пятой сцене. Реалистические сцены, где поэт идет от жизненной правды, не дают никаких оснований для мессианистских выводов. Через год «Пан Тадеуш», поэма последовательно реалистическая, не оставляет от мессианистских идей камня на камне: буйная и своевольная шляхетская масса VI—IX книг и снедаемая раздорами эмиграция, о которой говорится в эпилоге, далеки от того, чтобы присвоить им наименование «детей свободы». Из содержания поэмы можно заключить, что идея вольности близка польским народным массам в отличие от шляхты, но это-то и означает конец иллюзиям национального единства, необходимого условия мессианистской теории.

Нельзя представлять себе дело таким образом, что Мицкевич в 30-е годы отмахивался от вопросов, связанных с будущими социальными преобразованиями в Польше. В ряде статей «Польского пилигрима» он утверждает, что польское освободительное движение обязательно должно иметь свои политические идеалы, он решительно выступает против аполитичности и «беспартийности»². Будущую независимую Польшу он никогда не представлял себе как простое восстановление старого. «Для него, — по выражению А. В. Луначарского, — свободная Польша означала туманную, правда, но во всяком случае, ультра-демократическую республику»³. В конституции 3-го мая Мицкевич видел только начало политических преобразований, которые должны были привести к полному гражданскому равенству населения. В этом духе он высказывается и в «Книгах польского народа» и в статье «Конституция 3-го мая»⁴. Среди тех наставлений, которые он дает эмигрантам в «Книгах пилигримства», есть и такие, которые призывают их в будущей независимой Польше ориентироваться на угнетенных в бесправных, установить равенство социальное, национальное и политическое. Даже в мрачные годы, в годы тотализма Мицкевич решительно заявляет: «Право нашего крестьянина на землю, которую он занимает, неоспоримо... Крестьянские полосы и земли, ныне занимаемые шляхтой, были ранее собственностью общины (буквально „komuny, gminy“ — Б. С.). Земли, которые обрабатывались в первое время для военного сословия («klasy rycerskiej») земледельцами, позднее захваченными шляхтой в подданство, сделались собственностью шляхты, на которую она никакого права, кроме захвата, предъявить не может. Они собственность общины»⁵. Необходимость для Польши социально-

¹ Мицкевич никогда не утверждал, что в польском национальном прошлом все хорошо, что у хозяев шляхетской Польши не было никаких грехов. Но он утверждал в начале 30-х годов, что во имя национального единства не нужно на каждом шагу упоминать об этих грехах. В «Книгах пилигримства» он говорит: «Не выискивайте так настойчиво в прошлом ошибок и грехов. Знайте, что ксендз на исповеди запрещает людям думать о прошлых грехах, а тем более говорить о них с другими, ибо такие мысли и разговоры снова приведут к греху». («Dzieła wszystkie», t. VI, 1950, str. 30).

² «O bezpolitykowcach i polityce «Pielgrzymka»» (там же, стр. 120—123).

³ А. В. Луначарский. «Мицкевич и Россия» (А. Мицкевич. Избранные произведения, М.—Л., 1929, стр. 6).

⁴ A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 115—119.

⁵ A. Mickiewicz. Dzieła wszystkie, t. XI, W., 1933, str. 442—443.

19 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

политических преобразований в интересах народных масс была для Мицкевича очевидной. Против политических споров эмиграции он выступал не потому, что считал неважными те вопросы, которые в этих спорах ставились, а скорее потому, что эти споры были в его представлении нереальными, проводившимися в отрыве от народных масс в самой стране и мешавшими, на его взгляд, мобилизации народных сил на выполнение первоочередной, по мнению поэта, задачи — национального освобождения. Мицкевич не понимал, что без четких лозунгов по этим вопросам нельзя поднять массы на освободительную борьбу. Здесь сказались мессианистские заблуждения поэта. Стремясь отвести польскому народу роль «апостола вольности», он неизбежно должен был провозглашать иллюзии национального единства Польши во имя ее освобождения. Этими иллюзиями пропитаны «Книги польского пилигримства». Мицкевич пишет в 30-е годы: «Князь, граф, крестьянин и еврей нам одинаково нужны. Каждого из них нужно переделать в поляка»¹. Понимая необходимость социальных преобразований, он в то же время наивно верит, что сила патриотической и религиозной проповеди заставит имущие классы отказаться от своих привилегий: «Высшие классы, т. е. богатые и просвещенные, должны пойти на большие жертвы и только этим спасут себя от ненависти, которая пробуждается против этих классов во всей Европе»². В статье «Галицийским друзьям» он всерьез обращается к шляхте с призывом улучшить состояние крестьян, итти на сближение с ними и предлагает: «разъяснить всем классам населения, что... недоля поселян происходит из-за того, что у граждан руки связаны правительством и они не могут улучшить и изменить законы страны, что, сами обремененные налогами, они вынуждены притеснять подданных»³. Из сказанного ясно, с какими серьезными идейными заблуждениями было связано увлечение Мицкевича мессианистскими идеями. Это обстоятельство сказалось на третьей части «Дзядов».

Опираясь на реальную действительность, поэт намечает правильные в общем представления о развитии польского национального движения, определяя его как дальнейшее продолжение революционной борьбы с деспотизмом, возлагая надежды на силы, тающиеся в народе. Но когда он пытается конкретизировать это представление, он не идет по пути социального анализа, а прибегает к идеям мессианизма и мистицизма, и тут-то, отступая от принципов своего искусства, поэт оказывается способным только на то, чтобы выступить с туманным, неясным даже для него самого пророчеством о появлении «воскресителя народа», «мужа 44», пророчеством, навеянным не жизнью, а чуждыми ей мистическими учениями⁴. Надо отметить, что в этот период Мицкевич не мог связать надежд на будущее освобождение Польши с определенным классом, определенной партией, определенной общественной группой, ибо не видел таковой на современном ему политическом горизонте. Отсюда и обращение к идее

¹ A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 171.

² Там же, стр. 165.

³ Там же, стр. 171.

⁴ Это «пророчество» Мицкевич публично цитировал впоследствии на последней лекции в «Collège de France» в период крайнего увлечения тоянизмом. (Лекция от 28. V. 1844 г.). Буржуазные литературоведы исписали горы бумаги, затратили уйму времени на то, чтобы истолковать это знаменитое «сорок четыре». Ю. Клейнер дает в своей монографии 1948 г., так сказать, последнее слово по этому вопросу: 1) число 44 навеяно символами старого завета, мартинизма, каббалистики и т. д., и т. п. и 2) невозможно определить, какое значение вкладывал в него сам поэт.

«избавителя», будущего «великого человека». Можно говорить и о том, каким выглядел в воображении поэта будущий «великий человек», тем более что Мицкевич посвящает этому вопросу одну из статей в «Польском пилигриме»¹. Мицкевич представлял себе этого человека как вождя будущей революции, который будет действовать сообразно воле народа, как человека, способного придерживаться решительной революционной тактики («наместник свободы на земле»), как устроителя мира, основанного на новых началах. Можно предполагать, что личность его поэт как-то связывал с теми широкими массами, которые должны в будущем сказать свое слово в революционной борьбе: («народ народов — так его зовут, и жизнь его — великий труд»)².

Этими чертами он наделяет его в своей статье, эти черты можно разглядеть и сквозь мистический туман «Видения». Можно говорить на основании некоторых намеков «Видения» о том, что есть тут связь с главным героем драмы — Конрадом, а следовательно и с теми надеждами, которые возлагал Мицкевич на свою патристическую проповедь к польской эмиграции³.

Противоречия в мировоззрении Мицкевича сказались не только в 5-й сцене «Дзядов», но оказали влияние на все философское, моральное содержание произведения.

Мицкевич пришел к критическому отношению к шляхетской революционности, к сомнениям в ее перспективах. Поэтому для третьей части «Дзядов» характерна попытка образ революционера-шляхтича, одного из лучших представителей своего класса, переоценить по-новому, критически. Критике подвергается индивидуализм героя. В этой критике сильная сторона произведения. Но в третьей части «Дзядов» Мицкевич не только критикует, он пытается выступить с проповедью новой морали, развившейся впоследствии в речах и выступлениях периода тоянизма в беспрестанные призывы к нравственному самоусовершенствованию. Однако для того, чтобы выступить с действительно новым моральным учением, надо было стать идеологом нового, революционного по своим стремлениям класса. Для того чтобы выступать за это новое учение художественными образами, надо было увидеть новых людей в общественной жизни страны. А именно к этому-то и не давали поэту достаточных оснований и уровень развития Польши 1832 г., и положение Мицкевича в эмиграции. Тут он обращается не к реальной жизни, а к ложному учению, к догме. На этот раз такой догмой являются отдельные положения католицизма. Обращаясь к вопросам морали, автор «Дзядов» провозглашает, что достаточно вернуться к давно известному, но забытому и искаженному сильными мира сего вероучению, чтобы водворился на земле идеальный порядок. И вот, совсем в духе католической проповеди, разыгрывается на сцене давно известная из поучений ксендзов борьба за заблудшую душу героя, картину которой не в силах насытить реальной жизнью даже мастерство стиха гениального поэта, даже его несомненное в данном случае желание искренно верить в религиозные истины. Сладкоголосый ангел-хранитель рисует спящей душе райские картины. Темные силы толкают героя в «бездну гордости». Суровый архангел обвиняет его

¹ «O przyszyłym wielkim człowieku» (A. Mickiewicz. Dzieła, t. VI, 1950, str. 143—145).

² «a życie jego — trud trudów, a tytuł jego — lud ludów».

³ В 5-й сцене есть намек на то, что будущий великий человек явится из числа сосланных филаретов («jedno dziecię uszło» и т. д.).

в непочтении к богу. «Праведницы» Эва и Марцелина выступают в 4-й сцене, чтобы показать идеальный пример любви и невинности, а заодно и оказать своей молитвой немаловажное влияние на божий суд над душой грешника. Появляется на сцене и знаменитый ксендз Петр, призванный быть моральным антиподом грешника Конрада¹. Но Мицкевич-демократ и великий художник торжествует в драме над мистиком и католиком. Петр, наделенный всеми добродетелями нового завета, чтущий бога, перед которым он «прах и ничто», умело изгоняющий чертей и подставляющий правую щеку, когда его бьют по левой, является бледной тенью по сравнению с титанической фигурой Конрада, воплотившего в себе революционную страсть целого поколения. Молитва Петра за Польшу — ничто перед богохульством Конрада, его пророчество уже давно не волнует читателя, которому близка и понятна страстная «Импровизация». Слабость, нежизненность своего героя, столь ясную для читателя, чувствовал, повидимому, и сам поэт. Поэтому он так и не мог сделать Петра главным, торжествующим героем драмы. Правда, ксендз Петр на коленях вымолил у господ бога познание будущего, которого Конрад столь дерзко требовал и не добился. Но идейный смысл «Дзядов» не в простом познании будущего, а в его завоевании, в революционном переустройстве мира. Герой этого переустройства, конечно, не мог найти свое воплощение в религиозно-ходульной фигуре Петра. Более того, ни в драматических сценах, ни в «Отрывке» Конрад не воспринимает от Петра, от его духовного облика ни одной черты, остается в своей сути таким же, как и был². Оказалось, что противопоставление ксендза Петра Конраду никак не решило поставленной автором задачи: критика шляхетского героя. Оно вступило в противоречие с этой задачей: католическая мораль оказалась противопоставленной по сути дела не индивидуализму Конрада, а воплощенному в нем протестующему началу. Если бы Мицкевич целиком стал на позиции католической морали и пошел бы пути последовательного превращения Конрада в Петра, пришлось бы отказаться от протестующего, революционного начала, заложенного в главного героя, а этого Мицкевич вовсе не хотел. Был другой путь — устранение Петра и его морали, но это был бы разрыв с католицизмом и мессианизмом. Оставалось третье: оставить конфликт незавершенным и предоставить решение вопроса читателю. Продолжение драмы не было создано. Оно было невозможно, ибо реальное жизненное содержание, данное поэтом с демократических позиций, вступило в «Дзядях» в явное противоречие с католической догмой.

Это сказалось не только на разобранном выше сопоставлении двух образов, но и на произведении в целом. Как мы видели ранее, Мицкевич резко протестует против существующего социального и политического устройства, как противоречащего интересам широких народных масс. Ему

¹ За этот образ ухватилась в свое время литературная критика воинствующего католицизма, пытаясь изобразить его как шаг вперед, как полное выражение идеалов поэта 1832 г. и даже как... законное и справедливое увековечение той «полезной и благородной» роли, которую сыграло духовное сословие в «национальном польском деле» (см. работы Калленбаха, Клейнера, Виндакевича).

² Далеки от облика ксендза Петра и те герои, чьи образы разрабатывает Мицкевич в дальнейшем, делая из них в какой-то степени продолжение образа главного героя «Дзядов». Речь идет о героях «Пана Тадеуша». Даже Яцек Соплища — ксендз Робак, не надеется на бога, а сам практически работает для освобождения родины. Этот образ — развитие образа Конрада, но не через образ ксендза Петра, а отступая от него.

кажутся неудовлетворительными те социальные, политические и философские программы, на основе которых создавался существующий строй. Он утверждает, что идеалы польского освободительного движения должны быть иными, лучшими, чем те идеалы, с которыми выступала буржуазия на Западе¹. Он отвергает буржуазный путь развития, разоблачая буржуазную демократию, существующую в Европе, угнетение наций и равнодушные буржуазии к делу их освобождения (статьи в «Польском пилигриме»), разоблачая мораль буржуазии, как эгоистическую (отдельные места «Импровизации», «Книг польского пилигримства» и т. д.). Достаточно сказать, что в период увлечения товьянизмом он заявляет: «Если бы революционные представления Запада перешли к нам, это стало бы гибельным, ибо наши помещики (panowie) поступили бы с крестьянином так же, как английские помещики, которые, высчитав, что выращивание овец приносит большую прибыль, чем содержание на земле рабочих, очистили Шотландию от старых кельтских поколений, которым пришлось эмигрировать в Америку. Так же неминуемо погиб бы и польский, славянский крестьянин»². Неизбежность для Польши буржуазного пути развития Мицкевич еще не мог понять. Тем более не мог он выступить с новой, прогрессивной программой. Позднее, в 1849 г., придет интерес к идеям социализма (хотя и тогда Мицкевич не пойдет на окончательный разрыв с католичеством). Но в 1832 г. Мицкевич пытается для выступления против буржуазного идеала использовать безнадежно скомпрометированное идеологическое оружие: он заявляет, что строй, основанный на буржуазных началах, погибнет, а на смену ему придет христианский мир, мир, основанный на религиозной морали. В марте 1832 г. он пишет Лелевелю: «Мне думается, что нашим стремлениям следовало бы придавать характер религиозно-моральный, отличный от финансового либерализма французов»³. Мечтая о том, чтобы объединить весь народ, поднять его на революционную борьбу, Мицкевич не смог понять неприемлемости религиозных идей как идеологической основы объединения народа. Поэтому реалистическое изображение борьбы между прогрессом и реакцией Мицкевич пытается в третьей части «Дзядов» подвести под религиозную концепцию борьбы божественного и сатанинского начала, «мирового добра» и «мирового зла». Получается чрезвычайно противоречивое сосуществование в одном произведении реакционной католической догмы и проповеди демократических идеалов, смелого обличения реакции.

Но в создавшемся противоречии решительно побеждают демократические устремления поэта, благодаря которым он сумел отобразить действительность со всей силой художественной правды. Жизненное начало отодвигает в сторону мистические и религиозные элементы произведения, бессильные затемнить большой революционный художественный смысл драмы.

Этот революционный художественный смысл близок и дорог современному читателю, который ищет и находит в третьей части «Дзядов» революционный протест против всякого угнетения, ненависть

¹ «Если ваша наука о вольности и ваша преданность ей не будет лучшей, чем наука и преданность французов, немцев и англичан, истинно говорю Вам, не войдете в отчину вашу» («Книги польского пилигримства», «Dzieła», t. VI, str. 51).

² A. Mickiewicz. «Dzieła wszystkie», t. XI, W., 1933, str. 442.

³ «Korespondencja Adama Mickiewicza», wyd. 2, t. I, str. 334.

к деспотизму, горячую любовь к своей родине, к своему народу, нераздельно связанную с уважением к другим народам, с призывом к дружбе народов.

* * *

Новое содержание, вошедшее в поэзию Мицкевича с третьей частью «Дзядов», вызвало к жизни своеобразную художественную форму, определило значительные изменения в творческом методе великого польского поэта. В связи с этим важно, как Мицкевич в рассматриваемый период определял творческую роль и задачи художника, какие требования он предъявлял к поэтическому искусству. Это тем более важно, что по упомянутым вопросам Мицкевич непосредственно высказывается в третьей части «Дзядов».

Упоение силой поэтического мастерства, вдохновенный гимн творчества, который звучит в начале «Импровизации», есть одновременно прославление могущества поэзии. Нет никаких пределов возможности поэтического творчества, нет такой области природы, такой части мира, которая была бы недоступна силе поэтической фантазии. Поэзия рассматривается как огромная созидательная сила и, как таковая, приравнивается по своему значению к высшим, в понятиях Мицкевича, силам мироздания.

«Boga, natury godne takie pienie!
Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie,
Taka pieśń jest siła, dzielność,
Taka pieśń jest nieśmiertelność!
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż Ty większego mogłeś zrobić — Boże?»

(str. 159).

«Творца мое достойно вдохновенье!
Такая песнь — вселенной сотворенье,
Такая песнь — как подвиг для борца,
Такая песнь — бессмертие певца.
Творю бессмертие, иду к бессмертью славы.
Что лучшего ты создал, боже правый?»

(str. 159).

В сознании своей творческой силы Конрад, как равный, вступает в поединок с богом. Но этого еще недостаточно. Если бы Мицкевич остановился на этом прославлении могущества поэтического гения, его взгляд на задачи поэзии оставался бы для нас еще недостаточно определенным: отделить поэта от остальных людей, провозгласив божественность его дарования, склонны как раз те, кто ставит поэзию выше жизни, отделяет ее от общественных задач. Некоторые высказывания Мицкевича в начале «Импровизации» могли бы в этом случае быть истолкованы именно как проявления этого ложного взгляда на искусство:

Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha,
Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?

(str. 158).

Кто из людей поймет и примет мысль певца;
Горящий в песне дух постигнет до конца?

(стр. 158).

Однако «Импровизация» в целом убеждает нас в том, что Мицкевич был решительным противником всякого умаления общественной роли искусства. Прочитированные выше отрывки отражают неудовлетворенность поэта той аудиторией, тем кругом читателей и слушателей, который был доступен ему при жизни¹.

Дело в том, что стремление сделать поэзию общественной силой составляет заветную цель героя «Дзядов». Как ни прекрасны, как ни безграничны космические просторы, от земли, людей, отчизны Конрад не может и не стремится оторваться:

«Lecz jestem człowiek, i, tam, na ziemi me ciało;
Kochałem tam, w ojczyźnie serce me zostało».

(str. 161).

«Но я ведь человек, свою земную плоть
И сердце я оставил там, в отчизне,
Где я любил, где ведал радость жизни».

(стр. 161).

Поэт не может удовлетвориться миром творческого вымысла, пребываянием в краю фантазии, даже самой поэтической, ибо в этом случае его не поймут люди.

Поэтический дар есть не что иное, как «чувство, какого нет сильнее», и он делает поэта ответственным за человеческие судьбы, заставляет любить и страдать за миллионы, побуждает добиваться «власти над душами». Силу поэзии Конрада, его право на поэтический поединок с богом определяет не один прирожденный дар вдохновения, но главным образом любовь поэта к своему народу. Могущество фантазии, творческое мастерство, которым гордится Конрад в начале «Импровизации», оказывается в конечном счете недостаточным, ибо медленно и слабо, как кажется поэту, воздействует на людей. И он ищет каких-то новых, иных путей общения с массами, хочет убедить их и увлечь за собой не песнями, а новыми средствами, более действенными, чем те, которые знало современное Мицкевичу искусство; в данном случае — и в этом слабость поэта — он считает таким новым средством некую таинственную «силу чувства».

Таким образом, содержанием «Импровизации» становится стремление поэта стать духовным вождем своего народа и всего человечества. Герой «Дзядов» пытается удовлетворить это стремление путем ультиматума небу и не добивается успеха. Но сам Мицкевич 30-х годов идет значи-

¹ В «Письмах с дороги» Одынец приводит интересное высказывание Мицкевича о положении писателя в век капитализма: «Книгопродавец интересуется не достоинством, а сбыт книги; журналист жаждет лишь умножить число подписчиков. Они платят только за то, что окупается, т. е. за то, что угождает вкусам — не знатоков, которых немного, не массы простых людей, которая не читает книг, хотя, быть может, на основании чувства вернее всего могла бы судить о них, — но вкусам подлинной черни во фраках: полунежд или бездельников, которые могут и готовы купить книгу, но только для того, чтобы судить ее и разговаривать о ней или чтобы она развлекала их в скуке» (А. Е. Одынец. «Listy z podróży», W., 1884, t. I, str. 237—238).

тельно дальше, и уже не в области романтического протеста, но в сфере практической художественной деятельности, усовершенствования своего поэтического мастерства — и это делает его одним из духовных вождей своей нации. В 7-й сцене «Дзядов» содержатся указания на то, чего требует Мицкевич от поэзии с целью сделать ее активной силой. 7-я сцена «Дзядов» является продолжением той борьбы с ложными, антинародными направлениями в польской литературе, которую начал Мицкевич еще в 20-е годы. Буржуазные литературоведы склонны игнорировать принципиальный характер этой полемики, представлять ее как сведение литературных счетов с отсталыми варшавскими критиками, не сумевшими оценить романтические произведения Мицкевича¹.

Такое мнение в корне противоречит фактам. Если бы речь шла только о творчестве самого поэта, то он не выступал бы против тех, кто оценивал его творчество в общем положительно, и чью литературно-критическую деятельность отмечал сам Мицкевич на фоне варшавского литературного захолустья (Бродзинский). Сам Мицкевич придавал принципиальное значение своим выступлениям. В январе 1829 г. он пишет Лелевелю о своем намерении продолжать полемику, начатую статьей «О варшавских критиках и рецензентах»: «Это предисловие только завязка большой борьбы, которую я хотел бы начать в открытую, и я чувствую смелость выдержать ее до конца»².

В 1832 г. в третьей части «Дзядов», произведении политическом и революционном, он помещает своих литературных противников в лагере реакции, обвиняя их, таким образом, уже не в невежестве и в умственной отсталости, а предъявляя обвинения политические и моральные.

Каково было содержание полемики 20-х годов? Вряд ли дело ограничивалось вопросом о введении провинциализмов и иностранных слов в польский литературный язык, хотя уже сам по себе этот вопрос был вопросом о демократизации и обогащении языка. Спор касался более серьезных вещей.

Приведем для примера высказывание только одного варшавского критика о поэзии Мицкевича, высказывание Дмоховского. В «Замечаниях по поводу современного состояния духа и стремлений польской поэзии» Дмоховский признает талант Мицкевича, даже делает ему несколько комплиментов (ставя его, впрочем, ниже Шиллера, Гете, Вальтер-Скотта и Байрона), но по поводу «Крымских сонетов» замечает: «Они могут способствовать уничтожению свойственного нашей национальной поэзии духа, который создал Кохановский, который разбудили Карпинский и Князьнин, который в «Веславе», думках и песнях польских пахарей возродил Бродзинский и самым прекрасным плодом которого является, может быть, «Земянство» Козьмяна!»³.

¹ Ю. Калленбах так пишет о 7-й сцене: «И здесь романтик дает волю своему остроумию, чтобы еще раз по прошествии нескольких лет расправиться с варшавскими классиками... Романтик тут чересчур дал волю неприязни...» (J. Kallenbach. «Adam Mickiewicz», t. II, str. 24). Ю. Клейнер считает, что в 7-й сцене «Дзядов» Мицкевич поднимал вопросы, уже переставшие быть актуальными (J. Kleiner. «Mickiewicz», t. II, cz. I, str. 302). П. Хмелевский в своей книге «Эстетические и критические взгляды Мицкевича» о 7-й сцене «Дзядов» вообще не считает нужным упоминать, а принципиальный характер полемики 20-х годов явно преуменьшает (P. Chmielewski. «Estetyczno-krytyczne poglądy Mickiewicza». — «Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Mickiewicza», II—IV, 1888—90).

² A. Mickiewicz. Dzieła wszystkie, t. XIII, str. 407.

³ Цит. по книге Ю. Клейнера «Mickiewicz», t. II, cz. I, str. 48.

Противопоставление современных Мицкевичу литературных направлений проведено здесь достаточно ясно, хотя и весьма произвольно. Речь идет о путях развития польской поэзии, о том, какое направление считать народным, что такое народность в поэзии.

Мицкевич принял вызов. В новом издании его произведений (Петербург, 1828) появилось предисловие: «О варшавских критиках и рецензентах». Изложение отзыва Дмоховского здесь помещено рядом с противоположным мнением М. Мохнацкого: «Мицкевич первый придал ей (польской поэзии — Б. С.) черты народности, он стал создателем оригинальной поэзии». Прекрасно понимая, в чем состоит суть спора, Мицкевич в уничтожающем тоне обрушился на варшавскую критику, показав, что не ей при ее отсталости и невежестве быть судьей этого спора. Здесь, в подцензурном издании, Мицкевич еще не ставит всех точек над «і» — статья только начало борьбы. К этой борьбе он возвратится в третьей части «Дзядов».

Если считать достоверными записи Одынца о высказываниях Мицкевича 1829—30 гг. по поводу задач и облика современной поэзии, мы получаем интересные сведения о принципах, которыми руководствовался великий поэт в литературной борьбе этого периода.

Мицкевич не отрицал определенных достижений, которых добился в свое время польский классицизм, не отрицал всего сделанного в польской литературе до него. Отдельных поэтов XVIII в. он называл в числе своих учителей. Но в период новых общественных задач он борется с теми, кто хотел остановиться на литературных принципах прошлого. Он считает классицизм давно пройденным этапом в художественном развитии человечества, этапом, уже не отвечающим потребностям народов. Он считает это литературное направление подражательным, искусственным и, называя его «поэзией-искусством», противопоставляет его истинной поэзии, «поэзии-правде». Романтическая поэзия есть шаг к «поэзии-правде», необходимый этап ее создания, но еще не новая, народная поэзия, которая должна быть, «разумеется, не искусством для искусства, но правдой для правды»¹. Сторонники подражательной «поэзии-искусства», — говорит Мицкевич, — «только изображают вдохновение, подражая поистине вдохновенным — вернее только форме их вдохновения: ибо ничему больше подражать нельзя... Этого искусства было достаточно для тех веков, когда жизнь народов сосредоточивалась при дворах монархов или в придворном обществе, чувства и жизнь которого были также сплошь притворными и искусственными. Ныне, когда мир снова жаждет правды, к правде должна вернуться и поэзия»².

Проповедуя необходимость национального содержания в поэзии, содержания, близкого и понятного всему народу, Мицкевич утверждает, что этого национального содержания недостает поэзии классицизма и вследствие этого она чужда народным массам: «Настоящая поэзия везде и всегда вырастает лишь из ощущения своего и любви к своему (в смысле народному, национальному. — Б. С.)... Поэтические предметы и чувства, взятые из книг, будут всегда засушенными или искусственными цветами, которые, может быть, интересны для ботаника, идут к искусственным волосам или накрашенным лицам, но которые ни за что на свете не захочет приколоть себе на голову или на грудь ни одна сельская девушка. Поэзия этого рода может нравиться и удивлять собой определенные

¹ А. Е. Odyniec. «Listy z podróży», W., 1884, t. I, str. 133.

² Там же, стр. 134.

светские и литературные касты, но все общество не примет ее и не признает своей»¹.

Седьмая сцена третьей части «Дзядов» — первое после 1829 г. печатное выступление Мицкевича по вопросам литературной борьбы. Одновременно это первое его выступление после восстания. Вопрос о творчестве самого поэта, его роли и значении был окончательно решен самой жизнью в канун восстания и в период восстания. Повстанцы признали его своим поэтом. (Он был «одним из творцов, чуть ли не отцом восстания»², замечает Бой-Желеньский, говоря о революционном значении поэзии Мицкевича). Но задачи борьбы за подлинно народную поэзию оставались попрежнему актуальными. В 1832 г., на основе опыта восстания, в новой исторической обстановке, Мицкевич, развивая высказанные им ранее положения, более глубоко, более решительно разоблачает антидемократические, антинародные направления в поэзии, критикует поэтов и теоретиков литературы, отставших от требований жизни. Литературные направления связываются им с направлениями в политике, задачи литературы с задачами политической борьбы. Литературные реакционеры разоблачаются как прислужники политической реакции. В этом смысле даны сцены в варшавском салоне, где рядом с группой высших чиновников («wielcy urzędnicy»), в кругу дам высшего света («damy wielkiego tonu»), в лагере холопов царя и Новосильцева помещены «знаменитые литераторы» («wielcy literaci»). Рассказ Янушкевича о преследованиях царскими сатрапами польской молодежи сопоставляется с принципами варшавских эпигонов классицизма, реальная, живая жизнь — с отсталыми литературными канонами. Варшавские литераторы отказываются писать о современности, заявляя:

«I proszę, jak opiewać spółczesne wypadki;
Zamiast mitologii są naoczne świadki.
Potem, jest to wyraźny, święty przepis sztuki,
Że należy poetom czekać — aż — aż —».

(str. 207—208).

«Как может говорить о наших днях поэт?
Кругом свидетели, легенд покуда нет...
В искусстве правила мы держимся святого:
Поэты ждут до... до...».

(стр. 201).

Ждать оказывается нужно довольно долго: даже не сто лет, а тысячу и больше... Ирония Мицкевича достигает убийственной разоблачительной силы: литераторы, глубоко равнодушные к страданиям народа, не могут создать народной поэзии, напротив, их творчество антинародно. В борьбе народа с самовластием, с деспотизмом поэт должен стоять на стороне революционных сил. В противном случае он будет прислужником реакции. Третьего пути нет. В седьмой сцене показано, на какие социальные слои ориентируются реакционные литературные направления. Первый литератор утверждает:

«Ja mówię że poezji nie ma bez poloru,
A polor być nie może tam, gdzie nie ma dworu:
Dwór to sądzi o smaku, piękności i sławie...»

(str. 208—209).

¹ А. Е. Одынеч. «Listy z podróży», W., 1884, t. I, str. 321—322.

² Т. Бой-Желеньский. «Brązownicy», W., 1930, str. 157.

«Ах, нет поэзии в стихах, где лоска нет,
А лоск лишь там, где двор: умеет высший свет
Судить о красоте, о вкусе и о славе...»

(стр. 202).

В образе литераторов 7-й сцены легко угадываются современники поэта. Литератор, написавший «тысячу стихов о сеянии гороха» («*tyśiąc wierszy o sadzeniu grochu*»), — Каetan Козьмян, автор «Польского земледелия». В двух других исследователи видят Осинского и Дмоховского. Но в варшавском салоне подвизается еще и четвертый литератор, которого Мицкевич не причислял к эпигонам классицизма. Это Казимир Бродзинский. И в этом образе, может быть, более, чем в других, сказался принципиальный характер проводимой Мицкевичем полемики. Мицкевич ценил и отмечал литературную деятельность Бродзинского. В составленном для В. А. Жуковского списке деятелей польской культуры и литературы (1829 г.), где проводится четкое разделение польских поэтов на классицистов и романтиков, он ставит Бродзинского во главе романтической школы и отмечает его литературно-критические заслуги. В письме к Одынцу от 22. II. 1826 г. Мицкевич говорит о том, что Бродзинский — единственный из варшавских литераторов, чье мнение для него важно. Но великий польский поэт прекрасно видел ограниченность литературных взглядов Бродзинского. Бродзинский был робок и непоследователен в своих статьях, самое большое на что он решился, это признание равноправия классической и романтической поэзии¹. Его отпугивало протестующее содержание как западноевропейского, так и польского революционного романтизма². Он не поднялся до прогрессивного, революционного понимания народности в поэзии.

В предисловии к переводам «Песен славянских народов»³ Бродзинский пытался направить польских поэтов на путь создания идиллической любовно-бытовой поэзии, стилизованной под фольклор, далекой от решения общественных задач, и утверждал, что такая поэзия соответствует якобы духу народных песен и славянскому характеру⁴. С такими взглядами Мицкевич решительно не соглашался. В его понимании народность поэзии не ограничивалась использованием художественного опыта народа. Он высоко ценил народную поэзию, но его никак не могло удовлетворить

¹ По отдельным конкретным вопросам (например, по поводу оценки «Крымских сонетов») Бродзинский часто склонялся на сторону классицистов. См. статьи: L. Hordynski «Mickiewicz i Brodzinski» (PTLM., IV), B. Gubrynowicz «Artykul Brodzińskiego o Mickiewiczu» (PTLM., V).

² Пытаясь определить отличие польского романтизма от немецкого, Бродзинский давал выхолощенное, лишенное социального содержания, обращенное в далекое прошлое определение романтики. Он считал, что польская романтическая поэзия должна воспевать «наши когда-то города, очертания которых уже прикрыло черное поле; грустные замки, в которых проводили жизнь наши короли и к стенам которых прислоняют ныне поселяне свои соломенные крыши; столицу, где теперь спят две возлюбленные семьи наших королей и столько рыцарей» (цит. из статьи Хордыньского — PTLM., IV, str. 45). Такие взгляды, конечно, никак не могли удовлетворить революционного романтика Мицкевича.

³ Или письмо к редактору журнала «Dziennik Warszawski». Помещено в № 4 этого журнала за 1826 г.

⁴ Интересно, что в этом же предисловии Мицкевич увидел ряд прямых нападок на его творчество. Бродзинский, намекая на Мицкевича, утверждал, что в современной ему польской романтической поэзии являются модой «подражания немецкой поэзии, не содержащие в себе ничего национального».

истолкование понятия «народность» как стилизации под фольклор¹. Еще более решительно он протестует против попыток исказить характер народных песен, представить в ложном свете национальный характер славян. Сразу же после опубликования упомянутой статьи Мицкевич с возмущением пишет Одынцу (письмо от 6. X. 1826 г.): «Неужели песнями Анакреона надо ограничивать литературу, да еще в такие времена, которые видели Гете, Шиллера, Мура и Байрона? Что значит удивительное... выражение..., что „германские народы не обладали живостью, поэтической возвышенностью...“ Что все ужасное и даже возвышенное и трагическое противоречит характеру славян? Что у нас только женские любовные песенки? Всех этих дивных откровений я до сих пор не мог понять»².

Против этих взглядов Бродзинского Мицкевич выступает и в седьмой сцене третьей части «Дзядов». На фоне событий драмы они разоблачаются как отказ от участия в народном деле, равнодушие к нему, фактическая солидарность с реакцией. «Четвертый литератор» тоже не хочет откликаться на освободительную борьбу польского народа, хотя иначе мотивирует свой отказ:

«...nie szkodzi, że przedmiot jest nowy;
Szkoda tylko, że nie jest polski, narodowy.
Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi; —
Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki,
Trzody, cienie — Stawianie, my lubim sielanki».

(str. 208).

«И новый мы воспеть сумели бы предмет:
Национального, жаль, польского в нем нет!
У нас ведь простота, радушие в природе,
К жестоким сценам нет пристрастия в народе.
Мы воспевать должны стада, любовь селян:
К простой идиллии всегда влечет славян».

(с. р. 232).

Ложное понимание народности разоблачено здесь как прислужничество перед реакцией. Ему, как и поэзии эпигонов классицизма, Мицкевич противопоставляет патриотическую поэзию. В 7-й сцене «Дзядов» упоминается имя Юлиана Урсына Немцевича. Этого поэта Мицкевич ценил прежде всего за патриотизм. В уже упомянутом письме Жуковскому он называет его имя первым среди имен польских деятелей культуры и характеризует его прежде всего как выдающегося польского патриота.

Псевдоклассицизму, консервативному романтизму литературных реакционеров противостоят в драме революционный романтизм и реализм

¹ По словам Одынца, Мицкевич говорил в 1829 г.: «Народная поэзия не является источником [имеется в виду тот источник, откуда брали содержание своей поэзии величайшие поэты мира — «от Гомера до Гете», как говорит Мицкевич. — Б. С.], но она, как сельская девушка, лишь черпает ладонью и пьет из этого источника раньше, чем его доведут водопроводами в город для фонтанов и для чая. А что же является источником? Действительность и правда». (А. Е. Odyniec. «Listy z podróży», W., 1884, t. I, str. 322).

² A. Mickiewicz. «Dzieła wszystkie». W., 1936, t. XIII, str. 278—279.

самого Мицкевича. Мелкому тщеславию, самовлюбленной посредственности литераторов варшавского салона противостоит гигантская мятущаяся фигура Конрада, поэта-борца, воплощающего в себе страдания народа, его стремление к свободе, его революционный порыв. В седьмой сцене ставится вопрос не просто о борьбе классиков и романтиков, но о борьбе демократической и патриотической поэзии против антипатриотических направлений. Поэзия Мицкевича всегда была народной, пропагандировала освободительные идеи. В третьей части «Дзядов» он счел необходимым, открыто пропагандируя патриотическую, революционную тенденциозность, требовать от литературы непосредственного участия в освободительной борьбе. Воплощением этих революционных тенденций является третья часть «Дзядов».

* * *

Третья часть «Дзядов» не является единой по своему художественному методу. Романтический главный герой и его протест против окружающей среды, проповедь поэтом своего идеала, данная наполовину в фантастической форме, соединены с объективным изображением реальной действительности, бытовыми и сатирическими сценами. Сопоставление третьей части «Дзядов» с написанными до нее произведениями, в основном романтическими, и с вышедшей менее чем через полтора года после «Дзядов» реалистической поэмой «Пан Тадеуш» приводит к выводу, что разбираемая драма в творчестве Мицкевича является переходным произведением от романтизма к реализму.

Этот переход был обусловлен идейным развитием поэта, поставившего свое искусство на службу делу политической борьбы. Провозглашая, что поэт должен быть духовным вождем своего народа, Мицкевич в третьей части «Дзядов» ставил перед поэзией задачу: говорить от имени широких масс и для широких масс. «Если Мицкевич и раньше, — указывает советский литературовед В. Г. Чернобаев, — никогда не был сторонником парнаизма в поэзии, то здесь (в третьей части «Дзядов» — Б. С.) он впервые так резко поставил вопрос о том, что литературное произведение должно иметь своим базисом «миллионы», должно влиять на них»¹. Не случайно в произведениях этих лет мы встречаем у Мицкевича высказывания, говорящие об его ориентации на демократического читателя («Визит пана Францишка Гжималы», эпилог «Пана Тадеуша»).

Решение новых задач, которые ставил поэт, воплощение в художественном слове нового содержания, было невозможно вне дальнейшего развития художественного метода. Политическая тенденциозность, к которой всегда стремился Мицкевич, оказала самое благотворное влияние на его поэзию, ибо влекла за собой поиски новых, более убедительных, более совершенных изобразительных средств.

Всестороннее и объективное изображение социальных конфликтов современности никогда не было чуждым творчеству Мицкевича. Так, например, в сцене с помещиком во второй части «Дзядов» мы видим, как в романтическое произведение вторгается показ реального жизненного факта, взятого из окружающей действительности, типичного для нее.

¹ В. Г. Чернобаев. «Столетие третьей части «Дзядов» Мицкевича (1832—1932)». Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова, Л., 1934, стр. 522.

Произведения Мицкевича, написанные в России, замечательны высоким художественным совершенством, стремлением к предельной выразительности и общепонятности изобразительных средств, к простоте и стройности, характерной для реалистического метода. Реалистические тенденции, развившиеся в художественной практике Мицкевича после 1831 г., имели определенные корни в его предшествующем творчестве. Они имеют свое обоснование и в эстетических исканиях поэта.

Указывая польской литературе самостоятельный путь развития, стремясь поставить ее на один уровень с передовыми литературами современности, Мицкевич еще перед 1830 г. много внимания уделял осмыслению художественного опыта польской литературы и литературы других европейских стран. Свидетельством этого являются неопубликованная при жизни поэта статья «Гете и Байрон», его переписка 1824—1829 гг., высказывания, записанные современниками, и, наконец, борьба против отсталой критики эпигонов классицизма, мешавшей развитию польской литературы. Несомненно, что значительную роль в формировании эстетических взглядов Мицкевича сыграло пребывание его в России, в русских литературных кругах, внушивших поэту глубокое уважение своей образованностью, вкусом, осведомленностью о литературной жизни других стран. Особенно значительную роль сыграло общение с Пушкиным, чье литературное творчество уже в 20-е годы было новым словом в художественном развитии человечества, в борьбе за правду в искусстве.

Как уже указывалось выше, основным содержанием высказываний Мицкевича по вопросам эстетики, относящихся к концу 20-х годов, является требование правды художественного творчества. Поэзия, по мысли Мицкевича, должна обратиться к правдивому изображению окружающей жизни. Польского поэта уже не удовлетворяют, с точки зрения художественного метода, отдельные произведения Байрона, который, как считает Мицкевич, обратился к правде, «но только к правде своих собственных чувств»¹. Источник истинной поэзии, по словам Мицкевича, — действительность. «Воображение подобно лишь Гебе, которая наливает из этого источника»².

С этой точки зрения Мицкевич оценивает романтическую поэзию как преходящее явление в поэтическом искусстве, как один из этапов развития. Романтизм его уже не удовлетворяет. Его не удовлетворяет типичный для многих романтических произведений того времени исключительный сентиментально-чувствительный или мрачный и разочарованный герой. «Если так называемый классический идеал, — говорит Мицкевич Одынду (1830 г.), — можно было бы справедливо сравнивать с манекеном, на котором портные и модистки примеряют заново сшитые платья и шляпы, то тем менее можно принимать за идеал живых маньяков, которые хотели бы страстные жесты или конвульсии лица выдавать за доказательство большой силы чувства». «Вообще весь этот балладно-романтический период в нашей литературе, — пишет Одынец, — Адам сравнивал с Лаутербрунским ущельем, в том отношении, что, как оно, само по себе хаотическое и дикое, ведет, однако, к виднеющейся в конце пути прекраснейшей вершине Альп Юнгфрау, так и у нас нынешняя романтическая поэзия имеет в перспективе народную поэзию, какой была в древности греческая поэзия»³. Зигмунт Красинский рассказывает в одном из своих

¹ А. Е. Odyńiec. «Listy z podróży», t. I, W., 1884, str. 135.

² Там же, стр. 322.

³ Там же, т. IV, стр. 301.

писем, как решительно выступал Мицкевич против фальшивого и надуманного в художественном творчестве, объявляя основой искусства жизненную правду: «шумиха — глупость, — передает Красинский слова Мицкевича, — как в практической деятельности, так и в сказанном и написанном, ... правда, и только правда может быть прекрасной и привлекательной в наш век, ... все украшения, цветочки стиля — ничто, когда нет мысли, ... все основано на этой мысли, ... желая ныне быть чем-нибудь, нужно учиться, учиться и учиться и везде искать правды»¹.

Обратим внимание на то обстоятельство, что Мицкевич считает обязательной для произведения мысль поэта. Правда в искусстве не означала для него простого копирования действительности. Произведение должно быть освещено чувством поэта, его отношением к действительности, его оценкой жизненных явлений. Мицкевич не принимает за образец поэзию Гете, ибо, по его мнению, Гете «больше говорит тому, кто уже только размышляет над жизнью». А Мицкевич ищет поэзии, которая непосредственно обращается к чувствам читателя, содействует изменению жизни, поэтому ему ближе, например, поэзия Шиллера, ибо, как считает польский поэт, она больше повлияла «на жизнь своего народа, потому что больше действовала на сердца молодежи, которая создает эту жизнь»². Мицкевич считает, что поэзия должна содержать положительный идеал. Но этот идеал не создается фантазией самого поэта. Он берется из жизни, он есть в жизни. Тот, кто пессимистически относится к действительности, отрицает существование в ней положительного идеала, впадает, по мнению Мицкевича, в ошибку. Интересен его отзыв о Байроне: «Байрон, впечатлительный и страстный, презрение ко злу среди людей распространил на людей вообще, забывая, что и добродетели пребывают в них, а не где-либо еще»³.

Мы видим, таким образом, что то тяготение к реалистическому искусству, плодом которого явились элементы реализма в третьей части «Дзядов», было для Мицкевича стремлением вполне продуманным и осознанным⁴. Оно должно быть положено в основу понимания творческого развития великого польского поэта и, в том числе, для художественного анализа разбираемого нами произведения.

Как произведение, революционно-романтическое в своей основе, третья часть «Дзядов» характеризуется исключительностью главного героя, который находится в конфликте с действительностью, стоит выше окружающей среды. Обстоятельства, в которых раскрываются характеры действующих лиц, не являются последовательно реальными, в драму введен фантастический мир. Личность Конрада — главного героя драмы — раскрывается для читателя не столько в отношениях с другими действующими лицами, а в исключительной, необычной обстановке импровизации.

¹ А. Е. Одынiec. «Listy z podróży», t. IV, W., 1884, str. 406.

² Там же, т. II, стр. 135.

³ Там же, т. II, str. 158. Заметим, во избежание недоразумений, что вопрос о справедливости оценок Байрона и других западных писателей (и здесь и в других местах главы) нами не рассматривается. Эти оценки приводятся для характеристики творческих исканий самого Мицкевича.

⁴ Справедливость требует заметить, что отсутствие материалистических философских основ в мировоззрении Мицкевича повлияло отрицательным образом и на его эстетические воззрения. Так, он высказывает мысль о необходимости религиозного содержания в поэзии, переоценивает католическое искусство средних веков и неправильно оценивает искусство Возрождения в целом (наряду с верными и глубокими оценками отдельных поэтов и художников).

В оценке происходящего автор не ограничивается теми выводами, которые сами собой вытекают из событий, показанных в драме. Он стремится усилить эти выводы. Характеры Конрада, Петра, Новосильцева, Байкова и доктора, казалось бы, полностью раскрыты в 1, 2, 8-й сценах, читатель сам в состоянии дать им оценку с точки зрения морали. Поэт этим не удовлетворяется. В прологе, 5, 6, 9-й сценах он вводит в действие силы фантастического мира, усугубляет свою оценку характеров, точно определяет их место в борьбе сил добра и зла.

Из сцен, основанных на реальных жизненных событиях, казалось бы ясно, какому политическому лагерю сочувствует Мицкевич, в чью победу он верит. Тем не менее он вводит в драму мистическую сцену «Видения ксендза Петра», которая должна быть предсказанием этой победы; выставляет один из реальных фактов сюжета (молния, убившая доктора) как вмешательство высших сил в земные события, которое должно внести окончательную уверенность в торжестве справедливости. Таким образом, мы встречаемся в «Дзядях» с целым рядом художественных приемов, типичных для большинства поэтов-романтиков, типичных и для ранних романтических произведений Мицкевича (например, для виленско-ковенских «Дзядов»).

Романтизм всего творчества Мицкевича, в целом, и третьей части «Дзядов», в частности, своим прогрессивным революционным характером прямо противоположен западноевропейскому консервативному романтизму первой половины XIX в. Основная тенденция творчества Мицкевича — стремление к освобождению человечества от ига деспотизма, к преобразованию существующей действительности во имя иных, более разумных начал, вера в то, что будущее принесет торжество освободительных идеалов в реальной действительности, противостоит тенденциям немецких, французских, английских реакционных романтиков XIX в. типа Новалиса, Гюгана, Шатобриана, Вордсворта, основывающих свои идеалы в прошлом, стремящихся увести читателя от жизненной борьбы, противостоят их пессимизму относительно общественного развития¹.

Герой Мицкевича, бунтарь и борец против общественного зла, противопоставляет герою реакционных романтиков, мечтателю, ищущему в мире иллюзий спасения от противоречий реальной жизни.

Свобода от стесняющих художника правил и канонов, разрушение старых жанровых теорий, характерное для драмы Мицкевича, отличны от выступлений реакционных романтиков против поэтики классицизма, скрывавших за собой борьбу с идеологией Просвещения, борьбу за «свободу» художника от действительности.

Художественные приемы Мицкевича отличаются от приемов консервативного романтизма. Если консервативный романтик вводит в произведение фантастическое, ирреальное, то это делается большей частью для того, чтобы в сравнении с ним обесценить, принизить реальную действительность, объявить реально существующий мир призрачным, хаотическим, ничтожным, неприемлемым для мыслящей личности и в данное время, и навсегда. Не то у Мицкевича. Фантастика третьей части «Дзя-

¹ Буржуазное литературоведение не только упорно не хотело видеть этой противоположности, но, наоборот, пыталось сблизить Мицкевича и немецких реакционных романтиков. Ю. Клейнер, например, пишет о третьей части «Дзядов»: «Мицкевич вступил... на тот путь, на котором политическая мысль немецкой романтики искала авторитета в церкви и государстве, — на путь капитуляции перед иррациональными ценностями веры и традиции» (J. Kleiner. «Mickiewicz», t. II, cz. I, str. 255).

дов» должна, по мысли поэта, утвердить положительные идеалы, осуществления которых он хочет в реальной действительности, и укрепить отрицание тех явлений, против которых выступает автор. О противопоставлении фантастического реальному нет и речи. Противостоят друг другу и борются между собой враждебные силы реального мира — Конрад и его единомышленники, с одной стороны, Новосильцев и его окружение, — с другой. Силы фантастические являются активными участниками этой борьбы. Они помогают силам того или другого лагеря, а иногда, — и тут сказываются слабые стороны драмы, — даже управляют этими силами, постоянные в своих симпатиях и антипатиях.

Художественный метод третьей части «Дзядов» отличен от той расплывчатости, неопределенности, загадочности и запутанности сюжета, которыми консервативные романтики (в особенности немецкие) стремились прикрыть убожество и реакционность своих идеалов. Мицкевич не только знает, чего он хочет, что он любит и что ненавидит, он стремится воодушевить читателя своей любовью и ненавистью и делает это со всей ясностью и определенностью. В произведении могут быть неясными отдельные символы «Малой импровизации» и 5-й сцены, но они до такой степени чужеродны всему построению драмы, что эта неясность не затмевляет основной идеи произведения. Подавляющее же большинство образных средств драмы не несет на себе никакой неопределенности, двусмысленности, многозначности.

Идейной противоположностью революционного романтизма Мицкевича и реакционного романтизма, их принципиально различным подходом к явлениям действительности объясняется и то обстоятельство, что романтизм польского поэта прекрасно сочетался с отдельными элементами реалистического метода, что общей тенденцией его развития было движение к реализму, столь ощутимое в третьей части «Дзядов», а реакционный романтизм был открыто враждебен реализму, не имел никаких перспектив развития, в дальнейшем был поднят на щит поэтами декаданта.

К прогрессивным романтическим поэтам Запада Мицкевич относился с огромным уважением. Он чрезвычайно высоко ценил Байрона, считал его поэтическую деятельность целой эпохой в литературе. Он боролся против критики, считавшей ненужным изучение и освоение художественных достижений Байрона. Поэзия Мицкевича близка к наиболее жизненным и гуманистическим тенденциям западноевропейского революционного романтизма XIX в. Но в литературе Мицкевич шел своими оригинальными путями, обусловленными своеобразием польской национальной действительности и новой, по сравнению с временем Байрона, исторической обстановкой¹. В революционном протесте против существующего устройства Мицкевич идет дальше многих романтиков Запада. Его романтический герой значительно отличается, например, от столь популярного в свое время знаменитого героя «восточных поэм» раннего Байрона. «Байронический герой», индивидуалист и эгоцентрик, хочет свободы прежде всего для себя, протестует во имя своих прав, во имя своего счастья. Герой Мицкевича выступает от имени целой нации, страдает и протестует как

¹ Мицкевич сам подчеркивал самобытный характер польского романтизма. Он говорил Одынду: «И наша новая поэзия родилась прежде всего не из книг, не из подражания немцам или англичанам, а непосредственно из жизни, из правды, из любви...» (A. E. Odyńiec. *Listy z podróży*, t. I, W., 1884, str. 318).

20 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

представитель народа, действует во имя масс¹. Это не герой-отщепенец, уход от современной национальной действительности для него никак невозможен, невозможна любая форма разрыва с обществом. Поэтому он изображается в реальной обстановке своего века, своей страны. Романтическая исключительность обстановки в какой-то мере отвергается. Исключительность героя Мицкевича уже не может быть обоснована умом, развитием, чтением, воспитанием, особенностями личной биографии, презрением к окружающей среде.

Исключительность героя обоснована необычайно сильным единством чувств со своим народом, его право на протест обосновано страданиями народа. Значит, в своем произведении художник должен показать не только страдания отдельной личности, но и страдания народа. По этому пути и идет Мицкевич в «Дзядях». При всей значительности образа Конрада в центре драмы стоит не его судьба, а судьба целого народа. Действие не основано исключительно на нем, в пяти сценах он вовсе не появляется, в трех сценах (5, 6, 7-й) о нем нет никаких упоминаний. Так отвергается один из художественных принципов современных польскому поэту западноевропейских романтиков, у которых действие произведения строится по большей части вокруг личности главного героя, его судьбы, его переживаний. Критика, с которой выступает Мицкевич против тех элементов «Импровизации», которые еще связаны с неизжитым индивидуализмом героя, делает третью часть «Дзядов» произведением, в одной из своих главных мыслей направленным против распространенного в западной литературе героя-индивидуалиста. По-своему, в совершенно иной художественной форме, Мицкевич проходит в «Дзядях» тот этап творческого развития, который за восемь лет до него прошел Пушкин, развенчавший в своих «Цыганах» эгоизм Алеко.

В протесте «Импровизации» против существующего общественного устройства Мицкевич поднялся на такую высоту, которой не знала ни до, ни после «Дзядов» польская романтическая литература. Протест направлен против самых основ существующего порядка, против самых высоких, по понятиям старого мира, авторитетов. Смелость протеста, брошенного в лицо самому богу, гармонирует и со смелостью художественных приемов. Характерный для многих романтиков субъективизм в создании центрального образа произведения, выражающего обычно мысли и настроения автора, доведен в «Дзядях» до крайних пределов, исчерпываются все возможности, которые предоставляет писателю этот художественный прием романтизма.

Не отказываясь от предельного использования тех художественных средств, которые давал романтический метод, Мицкевич не мог остаться в рамках романтизма. Для проблематики «Дзядов» были тесны романтические рамки.

Вопрос о том, как повести в бой с деспотизмом широкие массы, о судьбах и перспективах освободительного движения, требовал уже иного, более глубокого, подхода к реальной действительности, поисков в ней типического и правдивости его изображения, попыток уловить действительные закономерности ее развития.

¹ Можно отметить его близость в идейном отношении к герою-борцу за счастье угнетенных, за благо человечества, созданному Шелли. При этом Мицкевич идет дальше Шелли в ряде вопросов. Он свободен от противоречий в отношении к революционному насилию. В отличие от Шелли, выражавшего революционное содержание в отвлеченной форме, он непосредственно связывает своего героя с освободительным движением современности.

Мицкевич предпринял в третьей части «Дзядов» и другие попытки. Он попытался объяснить явления жизни и предсказать их развитие не на объективной, а на крайне субъективной основе: на основе мистических «теорий», в которые он в ту пору верил. И законы художественного творчества обращаются против автора. Пытаясь облечь ложные идеи в художественную форму, он порывает по сути дела с принципами, обязательными для искусства. Субъективизм Мицкевича — мистика в «Видении ксендза Петра», религиозно-католическая тенденция «Дзядов» — с действительным ходом событий вовсе не связан, он противоречит методу подлинного искусства. Поэт хочет ввести в произведение не только образы католической мифологии, но и ее содержание. Он пытается с ее помощью создать положительный идеал, но не достигает здесь и тени той художественной убедительности, которой дышат реалистические сцены драмы и романтическая «Импровизация».

На позициях субъективного изображения действительности поэт более не мог оставаться. Романтизм изжил себя в творчестве Мицкевича. Реализм стал необходимым.

Третья часть «Дзядов» является первым крупным произведением поэта, где реалистические тенденции нашли свое осуществление. Она не является произведением, написанным целиком с позиций реализма. Но она содержит отдельные сцены (1, 7, 8-ю), которые являются в основном реалистическими, и на материале этих сцен мы можем говорить о некоторых особенностях реализма Мицкевича в третьей части «Дзядов», можем показать, какой характер принимал реалистический метод в творчестве Мицкевича. Этот реалистический метод дал себя знать и в некоторых других сценах, хотя эти сцены основаны на вмешательстве ирреального мира в реальную действительность. (Таков, например, монолог Сенатора в 6-й сцене.) Наконец, в таком важнейшем художественном компоненте произведения, как язык, Мицкевич стремится к осуществлению реалистического метода почти на всем протяжении драмы. Последовательно реалистическим (за исключением отдельных деталей) является «Отрывок».

Каковы же основные особенности реализма Мицкевича в третьей части «Дзядов»?

Мицкевич выступает за изображение событий, относящихся по преимуществу к современной действительности, к национальной действительности. Этот принцип он не только практически осуществляет в изображении следствия над филаретами, но и подчеркивает его важность в полемической части 7-й сцены.

Реализм поэта носит обличительный, боевой характер. Мицкевич не только изображает отрицательное явление, он его оценивает, высказывает свое отношение к нему, не скрывая своей антипатии. В «Дзядях» это делается путем сознательного преувеличения, выпячивания отдельных черт персонажа, с помощью высказываний о нем положительных героев, а также и с помощью фантастики. Создается гротеск, сатира, памфлет. Памфлетно-сатирическими являются образы Новосильцева, доктора, Байкова, Пеликана, аристократии варшавского салона, ряд образов «Отрывка». Все отвратительное, что таится в душе этих людей, автор выставляет на суд читателя. Этого мало. Над Новосильцевым и его прислужниками произносят приговор гости правой стороны бала (дама, Бестужев, Юстин Поль, хор гостей), варшавскую придворную верхушку по заслугам оценивают Набеляк и Высоцкий, по поводу царя и его слуг в «Отрывке» произносит решающее слово сам автор. Очень важно отметить, что сатира Мицкевича

разоблачает не только моральную неполноценность ее объектов, а прежде всего их общественную роль, их позицию в борьбе прогресса и реакции. Это революционная политическая сатира.

Реалистические сцены драмы характеризуются стремлением sobлюсти историческую точность, даже сохранить подлинные имена и фамилии действующих лиц, точно передать отдельные эпизоды и детали. Исследования показали, что и в сценах, созданных при помощи художественного вымысла, Мицкевич опирается на реальные происшествия, на факты, которые он считал достоверными¹.

Текст «Отрывка» поэт снабжает обильными примечаниями, где указывает на те источники, откуда им заимствованы отдельные подробности повествования.

Стремясь к созданию типических образов, Мицкевич отбирает наиболее важные реалистические детали, выделяет в изображении своих персонажей черты, наиболее характерные для той среды, которую они представляют. В образе Новосильцева на первом плане стоят такие черты, как карьеризм, корыстолюбие, презрение к низшим и угодливость перед высшими, т. е. черты, существенные для мира высшего чиновничества. Именно на них указывает поэт в сцене сна Сенатора, предназначенной для исчерпывающей характеристики Новосильцева. Отдельные реалистические детали, важные для оценки действующих лиц, поэт вводит даже тогда, когда они не столь важны для развития сюжета. (Таков, например, диалог Новосильцева и его секретаря по поводу сына купца Канисына.) Создание типических образов, достижение правды в изображении действующих лиц является для Мицкевича первостепенной задачей, задачей более важной, чем увлекательное построение сюжета.

Почти все более или менее значительные образы драмы (исключений очень мало: ксендз Петр, Эва, капрал) изображены в тесной связи с той общественной средой, которую они представляют. На материале 7-й и 8-й сцен читатель видит, что карьеризм и бездушие Новосильцева выработались в нем не случайно, они свойственны всем слугам деспотизма. Конрад со своей импровизацией объясняется и подготавливается сценой арестованных филаретов: в сопоставлении с настроениями свободолюбивой молодежи, ее смелостью и решительностью, дерзкий протест Конрада выглядит как высказанный от имени миллионов. Читатель видит, что Конрад действительно протестует не один, читатель понимает, от чьего имени говорит герой. Подобной мотивировки образа героя социальной средой в произведениях Мицкевича до 1830 г. не встречается. Но в третьей части «Дзядов» польский поэт уже применяет этот прием, характерный для реализма.

Реалистические образы Мицкевича, как правило, многогранны и полнокровны. Являясь типическими, они не являются в то же время носителями только одного качества. Новосильцев властолюбив, груб, циничен,

¹ Приведем два примера. В 8-й сцене Новосильцев угрожает ксендзу Петру веревкой и цинически замечает: «Узнает царь, что я поступил не по форме: знаешь, что он скажет? «Эй, сенатор, вижу, что ты бесишься». А ты, монах, этим временем будешь себе висеть». С Новосильцевым такой истории как будто бы и не было. Но оказывается, что в Литве был распространен анекдот об одном царском генерале, имевшем подобную беседу с каким-то польским шляхтичем (см.: Н. Mościcki. «Wilno i Warszawa w Dziadach» Mickiewicza). В одном из стихотворений «Отрывка» («Смотр войска») излагается знаменитая «царопедия». Она начинается с портрета царского ребенка: в гусарском мундирчике, с саблей и бичом. Действительно, так был изображен будущий Александр II на портрете английского живописца Доу.

жесток, корыстен, хитер, опытен, изворотлив, сластолюбив, трус, ханжа, светский любезник. Он более колоритен, чем те образы, которые Мицкевич пытается создать, не прибегая к реалистическому методу, чем, например, ксендз Петр — олицетворение «христианского смирения».

В сценах, где действует значительное число героев (1, 7, 8-я), Мицкевич индивидуализирует и второстепенные персонажи. Филаретов и их единомышленников объединяют общие типические черты: патриотизм, смелость, чувство собственного достоинства и т. д. Вместе с тем их образы индивидуализированы автором. Феликс особенно жизнерадостен, его вера в лучшее будущее особенно светла. Томаш старше, дальновиднее других, ответственность, которую чувствует он за судьбу друзей, делает его грустным и серьезным. Янковский насмешлив и задорен. Жегота — «эконом», сельский хозяин. Фрейенд прост, непритязателен, непосредствен в дружеских чувствах к товарищам. Сообщники Новосильцева живут по одним и тем же волчьим законам, но в каждом из них есть свое, характерное. Байков — пьяница, развратник, он еще грубее и откровеннее в своем цинизме, чем Сенатор. Доктор, который по служебной лестнице стоит значительно ниже, льстец, подхалим и скопидом. Даже в 7-й сцене, не такой уж значительной по размеру, мы встречаемся с отчетливой индивидуализацией персонажей. Камер-юнкер, например, тщеславен, помешан на светских приличиях и на иностранных газетах. Генерал самодоволен, грубоват и бесцеремонен с низшими по положению. Церемониймейстер бесподобен в своей откровенной подлости. Литераторы болезненно самолюбивы: они ломаются, если им предлагают читать стихи, но в то же время им страшно хочется их прочесть; когда заходит разговор о литературе, каждый из них стремится вставить свое словечко. Все реалистические персонажи Мицкевича — живые, запоминающиеся фигуры.

В третьей части «Дзядов» могучая сила реализма Мицкевича выступает наглядно и ощутимо. Но реализм поэта еще ограничен. Он распространяется не на все произведение, а только на отдельные сцены, не на все образы, а только на часть их. Изображение героев, как правило, дано статически. Автор очень мало сообщает о их прошлом. Нет эволюции героев и в пределах драматического действия. Но уже в следующем крупном произведении Мицкевич избежал и этой ограниченности, он создал шедевр польского реализма — «Пана Тадеуша».

* * *

Во второй половине 20-х годов Мицкевич проявляет чрезвычайный интерес к драматургии. В планы поэта входит в этот период замысел исторической драмы «Барбара Радзивилл». Сохранились воспоминания об импровизированной поэтом на одном из вечеров пятиактной трагедии «Самуил Зборовский». Ряд высказываний по вопросам драматургии содержит переписка поэта 1826—29 гг.

Интерес Мицкевича к драме вполне понятен в свете общих тенденций развития творческого метода поэта, его борьбы за правду в искусстве. Драматические жанры дают много возможностей для правдивого и объективно-непосредственного изображения человеческих отношений и человеческих характеров. Реализация этих возможностей и является, по мнению Мицкевича, задачей драмы. Эта задача может быть решена, считает поэт, на основе глубокого знания жизни. В марте 1827 г. он пишет Одынду по поводу задуманной этим последним драмы «Изора»: «не возлагаю слишком

больших надежд на эту драму, ибо ты не мог в столь молодые годы достаточно узнать людей, чтобы их характеры нарисовать не в пустой декламации, а правдивыми, глубокими чертами; вероятно, это будет что-то вроде «Дзядов» (речь идет о II и IV частях. — Б. С.). Я много старше, чем ты, мои связи и отношения с людьми гораздо многочисленнее, а сколько раз ни брался за драму, чувствую, что мне многого нехватает»¹.

Для исторической драмы он выдвигает, как обязательное, требование исторической правды, верного изображения места и времени действия. Несоблюдение этого требования приводит, по мнению Мицкевича, к фальшивому пафосу и декламации. Поэтому он дает отрицательный отзыв о драме Одынца, действие которой происходит «неизвестно где и в каком веке». Легко заметить, что Мицкевич выдвигает для драматургии требования, аналогичные тем, которые выдвигал в этот период Пушкин. Отзыв польского поэта о пушкинском «Борисе Годунове», где Мицкевич одобряет и замысел трагедии, и его выполнение², является признанием и одобрением того пути, по которому развивалась драматургия Пушкина. Так же как и Пушкин, Мицкевич решительно выступает против принципов трагедии классицизма и противопоставляет им творческие принципы Шекспира. Он пишет Одынцу: «Если ты прочтешь Шекспира, сам лучше меня увидишь и поймешь недостатки твоей драмы. Думай только над каждым произведением Шекспира»³. Шекспир привлекает поэта тем, что он «лучше всех увидел правду в сердцах людей и в человеческой истории»⁴.

Вместе с тем Мицкевич утверждает, что в современной литературе тип драмы, полностью соответствующий потребностям века, еще не создан, что он будет создан в будущем, порукой чему являются уже достигнутые успехи в развитии лирики и эпоса⁵. Можно предполагать, что от нового типа драмы Мицкевич ожидал ориентации на демократического зрителя, постановки вопросов, интересующих широкие массы, политической тенденциозности. В 1830 г. он утверждает, что «местом представления таких драм уже будут не театральные залы, а, по всей вероятности, цирки или площади; точно так же, как сами драмы будут предназначены не для забавы модных бездельников, а для поучения всех граждан в целом»⁶. В письме к Одынцу от 20. V. 1828 г. и в беседе с ним и Красинским, относящейся к 1830 г., он дает положительный отзыв о драматических сценах «Вечера в Нейи» французов Дитмера и Каве. Его, повидимому, привлекала политическая актуальность этих сцен, написанных в оппозиционном духе, нападавших на роялистское правительство⁷.

На основании сказанного мы можем сделать вывод о том, что к 1832 г. Мицкевич имел свои представления о характере будущего развития драма-

¹ A. Mickiewicz. Dzieła wszystkie, t. XIII, W., 1936, str. 298.

² См. письмо Одынцу, датированное мартом 1827 г., там же, стр. 301.

³ См. там же, стр. 350—351.

⁴ A. E. Odyńiec. «Listy z podróży», t. I, W., 1884, str. 134.

⁵ См. письмо А. Одынцу от 28. IV. 1828 (A. Mickiewicz. Dzieła wszystkie t. XIII, W., 1936, str. 351).

⁶ A. E. Odyńiec. «Listy z podróży», t. IV, W., 1876, str. 307.

⁷ Мицкевич сильно переоценивал «Вечера в Нейи». В 1830 г. он объявил их ни более ни менее, как зародышем нового типа драмы. Буржуазная критика отводила этому давно забытому третьесортному произведению совершенно незаслуженную роль в возникновении художественной формы «Дзядов». Упоминание о нем считалось обязательным для всякого труда о Мицкевиче. Утверждали даже, что именно оттуда Мицкевич заимствовал форму своей драмы (Калленбах, Погодин, Виндакевич, Клейнер).

тургии. Согласно этим представлениям, ведущим драматическим жанром¹ должна была, по мнению поэта, стать драма социально-историческая и политическая. Основными чертами такой драмы Мицкевич считал правдивость характеров, верное изображение обстановки, места и времени, политическую актуальность и тенденциозность. Третью часть «Дзядов», точнее — ее исторические сцены, можно считать воплощением этого жанра. В самом деле, 1, 7, 8-я сцены целиком реализуют все те требования, которые предъявлял поэт к исторической и политической драме².

Но замысел и форма «Дзядов» не ограничиваются историческими сценами. И до 1830 г. Мицкевич не сводил драматическую форму к охарактеризованному им в эти годы жанру. Он ставит особняком от него произведения типа байроновских драм и «Фауста» Гете. Он даже, в какой-то степени, выносит их за пределы собственно драматургии, драматургии сценической. Характерно следующее место из письма Одынцу (1827 г.): «Я убежден, что кроме исторической драмы в нашу эпоху нельзя издать ничего драматического, что было бы по-настоящему интересным. «Фауст», «Манфред» — это исключение совершенно иного рода»³. Действительно, с точки зрения жанра, драмы Гете и Байрона существенно отличались от того типа, развитие которого предсказывал драматургии польский поэт. Они давали широкий простор воплощению замысла поэта, допускали свободу в выборе изобразительных средств, не стесняли автора требованиями сюжетной интриги, колорита места и времени. Свидетельство Одынца о задуманной Мицкевичем драме типа эсхиловского «Прикованного Прометея» указывает на внимание поэта к социально-философской драме. Третья часть «Дзядов» воплощает и эти художественные искания Мицкевича. Борьба фантастических сил добра и зла вокруг судьбы главного героя и других героев произведения, попытка изобразить и оценить в образной форме различные моральные идеалы говорят о том, что третья часть «Дзядов», а точнее пролог и 2—6-я сцены, являются воплощением и другого жанра — философско-этической драмы. Мицкевич разрабатывает этот жанр совершенно самостоятельно. В отличие от Байрона и Гете он точно обозначает место действия, ограничивает его определенным периодом времени, ставит разрешение философско-этических проблем в связь с общей для всей драмы реальной основой действия.

Наконец, знаменитая «Импровизация» продолжает и развивает жанр, разработанный Мицкевичем ранее, в IV части «Дзядов», где для рассказа о своей любви и муках в лице главного героя берет слово сам поэт. Мы бы определили этот жанр как лирико-драматическую поэму: лирическую — по характеру изображения действительности и драматизированную с точки зрения формы⁴. Социальную действительность, освободительную борьбу поэт отражает, рисуя свои собственные чувства

¹ И здесь, и в последующем изложении мы понимаем понятие «жанр», как более узкое по отношению не только к роду (лирика, эпос, драма), но и к виду (трагедия, комедия, драма) поэтического творчества.

² Может быть, «Дзяды» не являются исторической драмой в точном смысле этого слова: изображенные в них события имели место всего за 8 лет до написания драмы. Но не забудем, что Мицкевич прямо указывает в предисловии на свое намерение увещивать для истории факты, относящиеся к процессу флоретов.

³ A. Mickiewicz. Dzieła wszystkie, t. XIII, W., 1936, str. 324.

⁴ Интересно, что сам Мицкевич в письме к Лелевелю от 23. III. 1832 г. называет третью часть «Дзядов» поэмой. Название «поэма» употребляют и многие исследователи творчества Мицкевича.

и переживания. Но вместе с тем отсутствует речь повествователя: «Импровизацию» произносит не сам поэт, а его драматический герой.

События 1831 г. заслонили своей значимостью все то, что до сих пор видел, продумал и пережил великий польский поэт. Вопросы и темы, которые он перед этим решал и разрабатывал, слились в один вопрос — вопрос о судьбах польской нации, в одну тему — тему национальной борьбы. Исторические события, свидетелем которых был Мицкевич, его философско-этические искания, его личные переживания — все было в равной степени неотделимо от этого вопроса и от этой темы. Третья часть «Дзядов», драма, в которой поэт запечатлел освободительную борьбу польского народа и посредством которой он принял участие в этой борьбе, стала итогом и идейных исканий Мицкевича, и его художественного опыта в различных поэтических жанрах. Исключительно многообразное идейное содержание, объединенное одной великой темой — Польша и ее исторические судьбы, нашло свое выражение в произведении, исключительно многообразном с точки зрения художественных средств и объединенном в то же время неповторимым жанровым единством. В предисловии к французскому изданию Мицкевич сам указывал на необычную форму и на художественное многообразие «Дзядов»: «Действие, поминутно возносящееся в идеальные сферы, чтобы внезапно снизиться до подробностей обыденной жизни, эти непрерывные переходы от мира фантазии к действительности, эти церковные проклятия, эти обрядовые и сакраментальные выражения, которые кажутся взятыми из средневековых хроник, смешанные с намеками на определенную местность, современное политическое положение и сельскую жизнь, — все это весьма поражает наши литературные и драматические привычки... Разнородные понятия поэта влияли на форму и стиль «Дзядов». Мы находим здесь рассказы в старом библейском стиле, лирические гимны, застольные песни, рождественские коляды, ядовитые стихи против московского царя, одним словом — это непрерывная смена тона и ритма»¹. Перечисление можно было бы и продолжить, называя в числе жанров, которые использованы и развиты в драме: басню, видение, фарс, элементы древней трагедии с хором и т. д. Можно, например, заметить, что 8-я сцена кажется рассчитанной на оперно-балетную сценизацию с музыкой, речитативами и танцами. Можно указать на то, что «Дзяды» не представляют собой последовательного единства и с точки зрения поэтического рода: выше говорилось о лирическом характере «Импровизации», можно заметить, что рассказ Соболевского и рассказ Адольфа являются в сущности вставными стихотворными новеллами, т. е. эпическими элементами в драматическом произведении. Но те «жанры», о которых говорит Мицкевич, представляют собою художественные приемы, подчиненные требованиям драматических жанров. В художественном многообразии «Дзядов» следует выделить, как главные, те три жанра, о которых сказано выше и следы замысла которых имеются в творчестве поэта до 1830 г. И если стремиться к конкретному определению жанра третьей части «Дзядов», его следует определить как синтез исторической и политической драмы, лирико-драматической поэмы и драмы философской и этической.

Уже в виленско-ковенских «Дзядях» Мицкевич решительно порывает с теми требованиями, которые полагала обязательными для драматического

¹ A. Mickiewicz. Dzieła, t. V, 1950, str. 277—278.

произведения эстетика классицизма, сковывавшая свободу художника, подчинявшая предмет и способы изображения обязательным и неперменным канонам. У Мицкевича нет и речи о знаменитых трех единствах. Форма произведения, его композиция должна удовлетворять только одному требованию: соответствие идее произведения, тому, что хочет сказать автор. По такому же принципу создается и форма третьей части «Дзядов», своеобразная и неповторимая.

Обращаясь в третьей части «Дзядов» к изображению событий, имевших место в действительности, Мицкевич делает шаг вперед в своем художественном новаторстве. Считая, что события, показанные в третьей части «Дзядов», сами по себе достаточно значительны и интересны, Мицкевич отказывается от всякого надуманного сюжета, от введения в произведение драматической интриги, вымышленной поэтом¹. Основной коллизией произведения является противоречие действительной жизни: борьба освободительных и реакционных сил. Поэт стремится показать эту коллизию в художественных образах. Те драматические столкновения, которые он вводит в драму: Новосильцев и ксендз Петр, Новосильцев и Роллисон, Конрад и Петр, варшавские аристократы и варшавская молодежь, борьба небесных и адских сил и т. д. — подчинены, как правило, задаче раскрытия и углубления этой основной коллизии, ни одно из них не составляет основы произведения и не пронизывает его с начала и до конца. Сюжетной основой драмы являются преследования филаретов и их единомышленников, виленские события 1823—24 гг. Мицкевич ставит своей задачей, не искажая, не усложняя действительного хода этих событий, раскрыть их общенациональное, политическое и философское значение. Отсюда и своеобразие композиции². Основные факты следствия мы узнаем уже из 1-й сцены. В дальнейшем действие почти не движется³, неизвестно, какие изменения произошли в положении польских юношей, какому наказанию они подверглись. Сами узники (кроме Конрада и одного из его товарищей) на страницах драмы больше не появляются. Только в последней, 9-й, сцене содержится указание на исход событий: по безграничным снежным просторам летят кибитки изгнанников. Но зато все сцены драмы, начиная со второй, являются истолкованием и освещением событий 1-й сцены. 2-я сцена — выводы, которые делает из этих событий главный герой, 3-я и 5-я сцены — полемика с этими выводами. Эти сцены являются как бы философским и этическим осмыслением событий. Они составляют философскую линию драмы. 4 и 7-я сцены показывают общенациональное значение виленских событий. 6-я и 8-я сцены являются разоблачением преследователей и предсказанием их гибели. Все эти сцены заключают в себе политическое осмысление событий. Вследствие такого построения драмы, ее сцены несут на себе некоторый отпечаток фрагментарности. Начиная с 4-й сцены, ни одна последующая сцена не является сюжетным

¹ И вместе с тем отдельные моменты драмы (например, комическое соперничество доктора и Пеликана в 8-й сцене) свидетельствуют о том, что мастерством создания драматической интриги Мицкевич ко времени написания «Дзядов» овладел в самой высокой степени.

² Мицкевич уделил серьезное внимание композиции «Дзядов». Об этом свидетельствуют сделанные им изменения в первоначально намеченном порядке сцен. (См. статьи: St. Estrejcher. «Nieznany manuskrypt trzeciej części «Dziadów», PTLM., VI, 1897; J. Kallenbach. «Szczątki autografu pierwszego III części «Dziadów», PTLM., V, 1891).

³ За исключением одной из линий сюжета, которая посвящена судьбе молодого Роллисона.

продолжением предыдущей. Сцены 4, 5, 7-я, важные для понимания авторской идеи, не имеют прямой сюжетной связи с другими сценами. Отдельные действующие лица (Эва в 4-й сцене, женщина и колдун в 9-й сцене) в действии вовсе не участвуют. Единство драматического действия, единство интриги заменено единством политического и философского замысла. Поэтому фрагментарность «Дзядов» только кажущаяся. Произведение Мицкевича крепко связано единством авторской идеи.

Обычные для драматического произведения завязка, кульминация и развязка драматической интриги вовсе отсутствуют. Композиция подчинена раскрытию образов действующих лиц, а следовательно раскрытию замысла автора. Поэтому в драму введены сцены, которые имеют целью характеризовать облик только одного из героев, определить место этого героя в борьбе сил добра и зла. В этих сценах автор предоставляет слово или самому герою, или фантастическим силам, имеющим доступ к его душе. Таковы пролог, 2, 4, 5, 6-я сцены. Этому же назначению отвечают и введенные в драму песни и рассказы действующих лиц. Не играя роли в развитии сюжета, эти песни и рассказы характеризуют личность героя произведения и представленную им среду. Они же играют роль в политическом и философском осмыслении происходящего. Такова басня Горещкого, рассказанная Жеготой. Таковы песни Феликса, Янковского, Конрада. Старый капрал прекрасно охарактеризован рассказом из времен легионов. Рассказ о Циховском помогает охарактеризовать два лагеря варшавского общества.

Композицию «Дзядов» нельзя объяснить одним лишь своеобразием темы. Она важна для понимания всей системы эстетических взглядов Мицкевича. Композиционным построением своей драмы поэт утверждал первостепенное значение идейного замысла, художественных образов произведения для построения художественной формы последнего. Отказываясь от традиционной сюжетной интриги, Мицкевич подчеркнул, что только политическая, социальная, философская идея способна вдохнуть жизнь в художественное произведение, что высокохудожественная драма может быть создана без внешней занимательности, но не может быть создана без глубокого идейного смысла¹.

* * *

Несколько слов о жанре и композиции «Отрывка». Жанр «Отрывка», как и жанр драматических сцен, является новым для творчества Мицкевича. Это политическая поэма. Отдельные стихотворения «От-

¹ По поводу композиции 3-й части «Дзядов» надо сделать еще несколько замечаний. Для понимания композиции драмы имеет свое значение то обстоятельство, что Мицкевич назвал дрезденские «Дзяды» только 1-м актом 3-й части «Дзядов». Вследствие этого развитие образа главного героя произведения только намечено. В дрезденских «Дзядях» эволюции Конрада не происходит: видимо, она должна была осуществиться в дальнейшем. Но и 1-й акт имеет свою относительную завершенность. Его завершением является 8-я сцена. Здесь стоят друг против друга силы двух лагерей, предсказывается долгая и упорная борьба, предвещается вмешательство новых, более могучих сил в эту борьбу и конечная победа справедливости. Следующая, 9-я, сцена как бы перекидывает мост к дальнейшим событиям: к ссылке Конрада. Она же выполняет и другое назначение: связывает дрезденские и виленско-ковенские «Дзяды», заново истолковывает их II и IV части. Согласно этому истолкованию, главный герой драмы жив, он только переменял имя. Сюжетную связь с виленско-ковенскими «Дзядами» устанавливает и пролог III части: надпись Густава-Конрада на стене кельи.

рывка» (все, кроме «Памятника Петру Великому», «Олешкевича» и «Друзьям в России») носят характер политического памфлета. Если бы поэма состояла только из них, название памфлета можно было бы применить к ней в целом. Однако три стихотворения, названные выше, своим обращением к важнейшим политическим и философским вопросам эпохи, своим утверждением дружбы польского и русского народов расширяют замысел произведения, придают ему не только сатирическое, но и философско-политическое звучание¹. Поэт не только обличает и иронизирует, он размышляет, сочувствует, предсказывает. Он не только клеймит врагов, он находит и возвеличивает союзников.

С драматическими сценами «Отрывок» роднит в художественном отношении подчиненное значение сюжетной интриги, внешней канвы событий. Последняя в «Отрывке» едва заметна. Весь его смысл, его пафос — в наблюдении, в изображении и оценке обстановки, окружающей героя.

Все семь стихотворений связаны идейным и художественным единством. Это единство состоит в общности решаемого в поэме политически-философского вопроса: что такое Россия, какова ее роль в будущем; в общности авторского тона (он может быть сатирическим или патетически-утверждающим, но никогда не становится бесстрастным); в одинаковом (кроме «Друзьям в России») стихотворном размере. Вместе с тем каждое стихотворение имеет черты самостоятельного художественного целого, свою тему, свое внутреннее единство.

* * *

В языке третьей части «Дзядов» элементы реализма особенно ощутимы. Чрезвычайно характерна применяемая Мицкевичем индивидуализация языка персонажей. Приведем несколько примеров. Старый капрал говорит образно, неторопливо, обстоятельно, все время обращаясь к воспоминаниям своей многотрудной солдатской жизни. Речь пани Роллисон — отрывистые, незаконченные фразы — соответствует ее психологическому состоянию. Вот пример:

«Panie! litość — ja wdowa! Panie Senatorze!
Słyszałam, że zabili — czyż można, mój Boże!
Moje dziecko! — Ksiądz mówi, że on jeszcze żyje;
Ale go biją, Panie! ktoś dzieci tak bije! —
Jego zbito — zlituj się — po katowsku zbito».

(str. 220).

«Пан! Сжальтесь, я вдова! Пан, это невозможно!
Я слышала, его избили там безбожно!
Мое дитя! Он жив — так ксендз мне говорит;
Но кто же бьет детей? Ах, пан, мой сын избит!
О, сжальтесь! Мальчик мой! За что так беспощадно».

(стр. 213).

¹ Сделанное нами разделение несколько условно: политические и философские мотивы проступают и в других отрывках («Дорога в Россию», «Смотр войска»), но уже в меньшей степени.

Особняком стоит язык Конрада во 2-й сцене. Богатый, возвышенный и поэтический, он прекрасно гармонирует со страстным романтическим протестом «Импровизации». Зато видение Конрада в конце первой сцены (так называемая «Малая импровизация») написано несколько иным языком, свидетельствующим о психологическом состоянии Конрада в его стремлении познать судьбы мира. Уверенное начало «Малой импровизации» после появления таинственной чудовищной птицы переходит в обрывистые фразы, настойчивое повторение одинаковых слов. Своеобразна речь ксендза Петра. Она складывается из молитвенных выражений и заклинаний, приличных монашескому сану. В нужный момент проявляется и необходимая в католическом обряде латынь. С другими людьми Петр разговаривает, утешая, поучая и предсказывая, придавая значительность, особый смысл каждому своему слову. Чрезвычайно любопытна речевая характеристика Сенатора. Прежде всего весьма типична для этого высокопоставленного чинуши языковая мешанина, с помощью которой он изъясняется. Вот пример:

*«Diable! quelle corvée! — przecież po obiedzie.
La princesse nas zwiiodla i dzis nie przyjedzie.
Zresztą, en fail, des dames stare, albo glupie: —
Gadać, imaginez-vous, o sprawach przy supiel»*

(стр. 211).

*Diab!e! quelle corvée! Окончился обед,
Тут танцы начинать, княгини ж нет как нет.
Les dames sont vieilles и все горят желаньем глупым
Вершить свои дела, imaginez-vous, за супом. »*

(стр. 204).

Наедине со своими сообщниками, в разговоре со своим лакеем и вообще с лицами низшими Новосильцев не брезгует ругательствами («sykisyn», «szelma», «hajdak»), груб и в форме обращения (всех, кто, по его мнению, ниже, он называет на «ты»). Но он же претендует на светское остроумие, не прочь сочинить каламбур. Он острит даже по поводу жалоб несчастной матери Роллисона, и это вновь подчеркивает его цинизм и бездушие.

Различия в речи героев объясняются их социальной и политической дифференциацией. Макароническая речь характерна не для одного Сенатора. Хотя и редко, французские выражения встречаются у Байкова и у доктора. Варшавское общество в салоне говорит, как указывает Мицкевич, по-французски. Левая сторона бала (т. е. окружение Сенатора) хором восклицает по-французски: «Ah, quelle beauté, quelle grâce!». Этим приемом обличается присущее и высшим царским чиновникам, и польской шляхетской верхушке низкопоклонство перед иностранным, осмеивается их баловство французским языком. Речевая характеристика имеет здесь социальный оттенок. Некоторые общие черты имеет и речь молодых филаретов в 1-й сцене. Для нее характерны простота, живость, образность. Несмотря на тяжелое положение юношей, она остроумна. Фрейенд говорит о Томаше: «Самая крупная щука, он первый попал в ловушку». Сузин сравнивает грустного Конрада с грешником, который, идя на исповедь, пересчитывает свои грехи. В речи филаретов встречаются и народные пословицы, поговорки, шутки. Например: «Раз литвин спрашивал, не помню, дьявола или пинчука: почему ты в болоте сидишь? — сижу, потому что привык».

Все это неразрывно связано с теми чертами, которыми наделил автор виленскую молодежь, и прежде всего с ее патриотическими устремлениями. Если преследователи филаретов разговаривают на своеобразном жаргоне, то язык заключенных юношей Мицкевич стремится сделать образным, выразительным, народным.

Трудно переоценить значение третьей части «Дзядов» в проделанной Мицкевичем грандиозной работе по развитию, обогащению и демократизации польского литературного языка. Эта драма особенно замечательна тем, что, обращаясь к современному сюжету, автор смело вводит в литературный язык живую разговорную речь, не пугаясь бытовой лексики, отмечая ее ограничения, которые ставила развитию языка антидемократическая эстетика эпигонов классицизма. С болезненным пуризмом варшавских классицистов Мицкевич открыто полемизирует в 7-й сцене, прямо указывает, что их языковые каноны им отвергаются. «Первый литератор» вообще не может представить себе описания событий, в котором придется употреблять обыденные слова¹.

Мицкевич, напротив, вводит бытовую лексику в речь своих героев везде, где этого требует содержание разговора: и в первой сцене (например, рассказ о тюремных бедствиях Томаша, рассказ капрала), и в седьмой сцене (рассказ о Циховском), и в сцене бала. Даже в самых острых драматических положениях, когда ситуация не включает в себе ничего низменного или комического (при описании которого классицистической эстетикой разрешалось употребление просторечия), герои Мицкевича выражаются просто, никогда не ударяются в декламацию. В сцене бала разгневанный и оскорбленный в своих национальных чувствах Юстин Польш, вместо того чтобы произнести пышный монолог, выражает свой гнев по отношению к Новосильцеву чрезвычайно простыми словами, которых не одобрил бы ни один варшавский критик:

«Chcę mu scyzoryk mój w brzuch wsadzić
Lub zamalować w pysk».

(str. 244).

(«Хочу ему ножик всадить в брюхо,
либо дать в морду»).

Еще проще, выразительнее говорит по поводу прихвостней Сенатора хор правой стороны:

«Ach, szelmy, łotry, ach łajdak!i
Żeby ich piorun trzasł».

(str. 244).

(«Ах, шельмы, подлецы, негодяи, чтоб их
громом убило»).

Упрощены построение диалога, синтаксис речи героев. Ни одно из действующих лиц не декламирует, они говорят так, как и в жизни. Монологов в драме почти нет, если не считать «Импровизации». Если герой берет

¹ «Я думаю, — говорит он, — что вам не придет в голову написать стихами, что кто-то ел селедки».

слово, то это большей частью для того, чтобы рассказать о чем-нибудь, а не для того, чтобы распространяться о своих чувствах или комментировать их¹. Для «Дзядов» характерен простой, короткий и выразительный диалог. Очень много таких мест, где в разговоре участвует сразу несколько собеседников (1, 7, 8-я сцены), и это чрезвычайно оживляет речь.

Мицкевич обогащает литературный язык за счет слов, вошедших в словарный состав языка, получивших общее распространение, даже в том случае, если эти слова относятся к специальным областям, если они заимствованы из других языков. Характерно в этом смысле употребление военной терминологии в одном из стихотворений «Отрывка» («Смотр войска»). Основанием для использования того или иного слова у Мицкевича является его употребляемость, всеобщность. Если новое слово (пусть даже заимствованное) вытеснило в живой разговорной речи старое слово, Мицкевич смело употребляет новое выражение².

Несомненно, что в своих стремлениях прав был Мицкевич. Стремление Мицкевича обогатить и демократизировать литературный язык было связано с развитием реалистических тенденций в его поэзии, с ориентацией автора «Дзядов» на демократического читателя.

С ростом реалистических тенденций в творчестве поэта была связана и эволюция его образных, языковых приемов. Тропы, сравнения и другие средства создания образа в третьей части «Дзядов» становятся еще более разнообразными и выразительными. Мицкевич создает их, используя предметы окружающей реальной жизни. Сравнения третьей части «Дзядов» материальные, земные и поэтому чрезвычайно выразительные³. Фрейенд сравнивает себя со слабым вином и закупоренной бутылкой (1-я сцена). Несчастные юноши-гимназисты, ссылаемые в Сибирь, сравниваются Яном с рекрутами. В сне Новосильцева придворные дамы сравниваются с трещотками и т. д. Особенно интересен в этом отношении «Отрывок», где повествование ведется от лица самого автора. Здесь сравнение вырастает подчас в целую реалистическую картину, которая зачастую имеет свою собственную идейную направленность. Вспомним для примера сравнение военного парада с корабельным котлом, где варится каша, и с французской палатой депутатов. Другой эмоциональный смысл, но не меньшую выразительность, имеет знаменитое сравнение душ двух поэтов с альпийскими вершинами в «Памятнике Петру Великому». Стихотворения «Отрывка» вообще очень богаты сравнениями. Все эти сравнения весьма реалистичны и вместе с тем эмоционально окрашены. Петербургские чиновники на прогулке «ползут, как скорпионы». Высокопоставленные дамы «белы, как снег, румяны, как раки». Пестрота военного парада сравнивается со складом запасов шапочника. Опальный придворный сравнивается с выброшенной из окна кошкой.

¹ Особое положение занимают, разумеется, сны и видения, где вообще нет диалога.

² Интересно, что подобная смелость была непривычна даже для такого опытного писателя, как Немцевич. В одном из писем Немцевич возражает против употребления новой военной терминологии, которое допускает Мицкевич (правда, не в «Дзядях», а в одном из стихотворений этого же периода «Редут Ордона»). Немцевич пишет: «Подчас нехватает вкуса; я восхищен, но я не люблю макаронизмов. Почему не «działobitnie» вместо «reduty», ... «palisady» вместо «ostrokoły» — «gienerał», «funeta» — все это не по-польски». (Из письма А. Чапторьскому от 26. XII. 1832 г. Цит. по книге: P. Chmielewski, «Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki», t. II, str. 126).

³ Несколько иной характер носят образные средства «Импровизации». Космический характер употребляемых в ней сравнений находится в соответствии с ее возвышенным, романтическим духом.

Бросается в глаза исключительное многообразие стихотворных размеров и ритмов драмы. Поэт решительно порывает со стихом классицистической драматургии, как правило, однообразным, одинаковым по размеру. Для каждой сцены, иногда и для отдельных эпизодов, Мицкевич подбирает особый стих. «Импровизация» написана чрезвычайно эмоциональным и выразительным стихом, с использованием строк, разных по размеру, которые передают душевное волнение Конрада. Рассказ Яна и рассказ Адольфа переданы стихом эпической стихотворной повести. Мелодичны, музыкальны хоры ангелов в 4-й сцене, убаюкивающие Эву. В конце «Импровизации» два хора духов подают из-за сцены короткие и страшные по своей выразительности реплики; количество слогов в стихотворной строке доходит до трех, обязательно применяется мужская рифма. В ряде сцен Мицкевич стремится к тому, чтобы мелодия стиха служила созданию соответствующего эмоционального впечатления. Таковы реплики 8-й сцены (их проносят и хоры, и отдельные лица), таковы хоры духов¹.

* * *

Третья часть «Дзядов» составляет целый этап в творчестве Мицкевича. Особенности «Дзядов», заключающиеся в сочетании романтических и реалистических художественных приемов, в осущитом росте реалистических тенденций творчества Мицкевича, мы обнаружили во всех элементах художественной формы драмы. Они свидетельствуют о стремлении поэта к расширению общественного воздействия поэзии, к дальнейшей демократизации художественной формы.

Исторические события последних лет привели к переосмыслению идейного содержания «Дзядов» польским читателем в направлении более глубокого понимания гениального произведения Мицкевича. В годы освободительной борьбы польского народа против немецких оккупантов патриотический призыв Мицкевича зазвучал с новой огромной силой.

В народно-демократической Польше творчество Мицкевича стало достоянием широких масс. Рабочим, крестьянам и интеллигенции новой Польши, где патриотизм стал могучей силой, вдохновляющей миллионы трудящихся, особенно близок Мицкевич-патриот, чья поэзия призывает служить Отчизне. Третья часть «Дзядов» и особенно «Импровизация» с ее жаждой патриотического действия именно сейчас в полной мере поняты и оценены польским читателем. В борьбе с отечественной реакцией, с предателями Родины польский читатель получил возможность по достоинству оценить революционную непримиримость Мицкевича, его пламенную ненависть к врагам народа и их пособникам, проявившуюся в третьей части «Дзядов». Исторический опыт показал великое значение дружбы русского и польского народов, братского единства славян, о котором мечтал Мицкевич. Трудящиеся современной Польши глубоко ценят дружественное отношение Мицкевича к простым людям России, к ее передовым деятелям.

Благородная мечта поэта о братстве народов осуществилась в наше время. Примером такого братства является дружба русского и польского

¹ Не случайно Мицкевич вводит в драму музыку, иногда даже указывает, какое музыкальное произведение исполняется. Под звуки музыки идет сцена бала. «Малая импровизация» сопровождается игрой на флейте.

народов, о которой мечтали в свое время лучшие люди России и Польши: Пушкин и Мицкевич, Герцен и Ворцель, Чернышевский и Сераковский. Подлинный патриот своей Родины всегда найдет сочувствие и понимание среди сыновей другого народа. Так получилось и в наше время с поэзией Мицкевича. Горячий патриотизм польского поэта, с такой силой прозвучавший в третьей части «Дзядов», близок и понятен советским читателям Адама Мицкевича — пламенным патриотам своей социалистической Родины.

СООБЩЕНИЯ

С. В. Никольский

О ЗНАКОМСТВЕ Ф. Л. ЧЕЛАКОВСКОГО С ДЕКАБРИСТСКИМ ЖУРНАЛОМ

Совершенно неисследованной областью русско-чехословацких связей являются вопросы, относящиеся к движению декабристов.

Между тем имеется немало фактов, которые говорят как о горячем сочувствии декабристов поработенным чешскому и словацкому народам, так и о внимании чехов и словаков к движению декабристов.

Известно, что одна из тайных декабристских организаций называлась «Общество соединенных славян». Это общество ставило своей целью освобождение от монархического гнета и крепостного права не только русского народа, но и зарубежных славянских народов, в том числе чехов и словаков. Когда Общество соединенных славян вошло в Южное общество, эта задача не была снята с повестки дня. Ее осуществление планировалось на период после революционного переворота в России. «Россия, освобожденная от тиранства, будет открыто споспешествовать цели Славянского Союза — освободит Польшу, Богемию, Моравию и другие славянские земли, учредит в них свободные правления и соединит всех федеративным союзом»¹, — говорил Бестужев-Рюмин, один из руководителей Южного общества декабристов.

Есть глухие высказывания в чешской мемуарной литературе, позволяющие думать, что о тайных политических организациях в России, ставивших целью освобождение славян, были осведомлены и некоторые круги чешского общества. Так, например, Якуб Малый в своих «Воспоминаниях и размышлениях старого патриота» утверждает, что стремления и цели русских нелегальных политических организаций не были тайной для чешского общества и будили определенные надежды².

Заслуживают внимания и другие, пока разрозненные и мало изученные факты. Чрезвычайно интересно, например, что членом Южного общества декабристов был полковник Василий Иванович Враницкий, чех по национальности, выросший в Праге, окончивший пражскую артиллерийскую школу и перешедший в русскую армию в 1806 году. Этому вопросу

¹ Цит. по кн. «История СССР», том II, под ред. проф. М. В. Нечкиной, издание 2, Госполитиздат, 1949, стр. 146.

² См. Korespondence a zápisky F. L. Čelakovského, IV, část II, v Praze, 1935, str. 402,

в свое время посвятил статью А. В. Флоровский¹, а в последнее время — Л. С. Кишкин². Дальнейшее исследование материалов, связанных с Враницким, может оказаться весьма плодотворным при изучении русско-чешских связей. Враницкий до последних дней своей жизни переписывался с родителями, жившими в Чехии. Не исключена возможность, что у него были и иные связи с родиной. Заслуживает внимания тот факт, что Враницкий присутствовал на совещании, решавшем вопрос о включении в Южное общество Общества соединенных славян, и, следовательно, знал об идее освобождения Чехии и Словакии.

Высоко оценивал движение декабристов словацкий революционный демократ, поэт Янко Краль (1822—1876). Одно из его стихотворений, созданное в 1844—1845 гг., непосредственно посвящено декабристам. Он пишет:

Duchy víťazov sa mi ukazujú,
víťazov nášeho sveta slovanského,
v mrakoch plamenný prichádza ni v ústret
duch Kanadiho, duch Lukašinského,
Pestel, Muravjev, zástupy Poliakov,
v moci a slave vekov sa zjavujú³.

Духи героев являются мне,
героев нашего славянского мира,
в тучах, пламенные, идут мне навстречу
дух Канады, дух Лукашинского,
Пестель, Муравьев, толпы поляков
предстают в силе и славе веков.

С именем декабристов поэт связывает начало «нового века для славянского мира»⁴. Стихотворение не оставляет сомнений в том, что Краль хорошо понимал цели движения декабристов, приветствовал их идеи и обращался к традициям их революционной борьбы.

Декабристы, как известно, использовали для пропаганды своих общественно-политических, философских и эстетических идей ряд легальных изданий, в том числе журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» (1818—1825), альманахи «Полярная звезда» (1823—1825), «Мнемозина» (1824—1825). Некоторые из этих изданий проникали в Чехию и читались там. Так, например, чешский ученый-славист Йозеф Добровский, бывший с января 1821 г. почетным членом Вольного общества любителей российской словесности⁵, получал орган этого общества — журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» и, как это видно из его переписки, ревностно следил за тем, чтобы иметь полный комплект журнала. Через русские периодические издания, а также через книги русских поэтов и писателей, чешские читатели могли знакомиться с определенным кругом идей, непосредственно идущих от декабристов или восходящих к их воззрениям.

¹ Florovskij A. «Čech-děkabrista». В сб. «Z dějin východní Evropy a slovanstva, v Praze», 1928, str. 380—389.

² Л. С. Кишкин. Декабрист Враницкий, «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 9, изд. АН СССР, 1952, стр. 38—42.

³ Janko Král. Súborné dielo. Matica slovenská, Martin, 1952, str. 326, стих. Svadba

⁴ Там же.

⁵ В. Базанов. «Вольное общество любителей российской словесности», Гос. изд. Карело-Финской ССР, Петрозаводск, 1949, стр. 410.

Настоящая работа посвящена анализу фактов, которые свидетельствуют об интересе к некоторым идеям декабристов со стороны одного из крупнейших чешских поэтов первой половины XIX в. — Франтишека Ладислава Челаковского (1799—1852).

Прежде, чем перейти к непосредственному вопросу исследования, считаем необходимым остановиться на общей характеристике взглядов и творчества поэта, не освещенных в русской литературе.

Челаковский внес большой вклад в формирование эстетики чешского прогрессивного романтизма. Вместе с Яном Колларом он стоит у истоков чешской классической литературы. Крупнейший чешский писатель-реалист Ян Неруда отмечал: «Челаковский и Коллар по праву считаются двумя вершинами старшей чешской поэзии... Это две могучие глыбы, на которых зиждется современная литература»¹.

Сын плотника, кровно связанный с трудовым народом, Челаковский и своим происхождением и своим творчеством как бы олицетворяет народные истоки прогрессивной культуры периода чешского национального возрождения, создававшейся в условиях жестокого социального и национального гнета. Изучение частной переписки Челаковского, анализ его произведений, в которых запретные идеи тщательно маскировались от глаз австрийской цензуры, позволяют составить ясное представление о его демократических взглядах.

Формирование общественных и литературных взглядов Челаковского падает на вторую половину десятих — двадцатые годы XIX в. В это время получили дальнейшее развитие национально-освободительные, антифеодальные настроения в чешском обществе, рост которых наметился еще в конце XVIII в. Дополнительным толчком к подъему освободительных настроений среди чехов, как и остальных славянских народов, входивших в состав Австрийской империи Габсбургов, послужил разгром Наполеона русскими войсками, победа русского народа над агрессивными наполеоновскими полчищами. Значение этого исторического события для славянских народов Челаковский не раз отмечал в своих произведениях и письмах.

С детства Челаковский был связан с самыми демократическими слоями чешского общества. Впоследствии, вспоминая о своем отце, поэт указывал: «на его твердых мозолях выросла лучшая часть моего существа». Впечатления юношеских лет Челаковского были связаны непосредственно с жизнью трудового народа. Закономерно, что уже в школьные годы Челаковский обращается к запрещенной литературе, в частности, к строгой запрещенным в то время сочинениям Яна Гуса, в которых нашла отражение не только борьба гуситов против римской католической церкви и чужеземных захватчиков, но и социальные чаяния народных масс средневековой Чехии, их антифеодальная борьба. За чтение Гуса Челаковский был исключен в 1818 г. из гимназии и смог продолжать образование лишь через год.

В течение длительного времени он служит домашним учителем и библиотекарем в разных дворянских семьях. В 1834 и 1835 гг. он редактирует газету «Пражские новины» и литературное приложение к ней «Ческа вчела». Однако в 1835 г. за смелое и резкое высказывание в печати о Николае I Челаковский был лишен места редактора, а также только что полученной по конкурсу профессуры в Пражском университете. После не-

¹ Jan Neruda. «Frant. Lad. Čelakovský», в кн. «Podobizny», Českosl. spisovatel. Praha, 1951, str. 353—354.

скольких лет тяжелых материальных бедствий, в 1842 г. он покидает Чехию и уезжает во Вратиславль (ныне Вроцлав), принадлежавший тогда Пруссии. Там он служит преподавателем славянских языков в университете. Лишь в 1849 г. Челаковский возвращается в Чехию, читает здесь лекции в университете. Через три года по возвращении на родину он умирает.

Общественно-политические взгляды Челаковского не сложились в четкую систему и нередко были противоречивы. Но они отразили протест чешского народа против чужеземного гнета и стихийную классовую ненависть народных масс к своим угнетателям — шляхте, духовенству, монархии.

«Царством тьмы» называл Челаковский австрийскую империю и мечтал о ее «конце».

4 марта 1824 г. Челаковский пишет своему другу Камариту: «В мае сюда придет отец нашего отечества, мучитель наш, самодержец хищный»¹. Далее поэт едко высмеивает Камарита, который написал оду на приезд императора. Челаковский издевается и над цензором, выбросившим из оды Камарита пожелания монарху «высокой мудрости... любви к народу... великодушия и справедливости». «Наверное, он пропустил бы, если бы ты написал: «будь, мол, дураком» и т. д. Это в наше время достоинство правителя»². Узнав в 1825 г. о смерти Александра I, Челаковский сообщает Камариту: «Наш тоже похварывает и, может быть, скоро умрет героической смертью, т. е. ...от медвежьей болезни»³. Пусть сгинет под всеми своими землями⁴, хоть его и пальмой⁵ в песнях называли»⁶.

Следует отметить, что несколько иным было вначале отношение Челаковского к русскому царизму. Его глубокие симпатии к России первоначально граничили с идеализацией всей русской действительности. Взгляды Челаковского в своих истоках были связаны со взглядами чешского крестьянства. Его воззрения наряду с сильными сторонами отражали и противоречия, ограниченность общественно-политических воззрений крестьянских масс, склонных порой обманываться верой в «доброго царя». В то время как с австрийской монархией Челаковский был знаком непосредственно, в отношении русского самодержавия он допускал именно такие иллюзии. В «нечаянно пригретом славой» Александре I Челаковский ошибочно видел организатора разгрома Наполеона и «доброго» государя. Однако, постепенно преодолевая ограниченность своих взглядов, Челаковский избавлялся от указанных иллюзий.

Большим уроком для чешского поэта было польское восстание 1830—1831 гг., жестоко подавленное Николаем I. С этого времени Челаковский пересмотрел свое отношение к русскому самодержавию. В письмах он называет Николая деспотом. Думая о будущем славянских народов, он мечтает теперь, чтобы русское государство «само, а затем через него и остальные славянские народы достигли свободы»⁷. Из письма Планека, друга Челаковского, от 21 октября 1832 г. ясно, что он обменивался с Челаковским мыслями «о русском деспотизме (т. е. о деспотизме русского ца-

¹ Fr. L. Čelakovského korespondence a zápisky, II, str. 234.

² Там же.

³ Как отмечали даже буржуазные комментаторы переписки Челаковского, имеется в виду страх австрийского императора перед революцией.

⁴ В состав Австрии входили разные земли, в том числе чешские.

⁵ Видимо, имеются в виду официальные оды.

⁶ Korespondence a zápisky, I, str. 273.

⁷ Цит. по кн.: Julius Dolanský. F. L. Čelakovský, Osvěta, Praha, 1952, str. 26.

ризма—С. Н.), о рабском положении поляков, о французском фанатизме (т. е. об энтузиазме французских революционеров, как это видно из других писем—С. Н.) и о нашей (т. е. австрийской.—С. Н.) политике»¹. Челаковский указывает в письмах, что в России все делается ради «гордого самомнения одного человека». В 1835 г. Челаковский выступил со смелым высказыванием о Николае I в печати. В своей газете он назвал одну из речей Николая I, обращенную к польской депутации, достойной татарских ханов, а обращение царя с поляками сравнил с поведением татарских ханов по отношению к русским князьям. Это было сравнение полное глубокого смысла. Татарские ханы были для Челаковского олицетворением гнета, зверств и насилий. В своих произведениях он противопоставлял их народным героям—защитникам родины. Это противопоставление звучит и в высказывании Челаковского о Николае I. За это высказывание Челаковский подвергся репрессиям по непосредственному указанию Меттерниха. Чехословацкий литературовед Юлиус Доланский справедливо пишет, что Челаковский «имел смелость—единственный тогда у нас в меттерниховской Австрии!—публично выступить против коронованного деспота и назвать его настоящим именем»².

Вместе с тем Челаковский постоянно сохранял чувство глубокой любви к русскому народу.

Для характеристики демократических взглядов Челаковского показательно его сочувственное отношение к революции 1830 г. во Франции. В 1831 г. в ответ на письмо Камарита, отрицательно отзывавшегося о «безбожных французах», которых якобы «покарает божья метла», Челаковский возражает: «Ты пишешь о французах. Не такое это зло, как думают, а поступки отдельных лиц нельзя распространять на весь народ. Неизвестно также, откуда им грозит метла. Скорее можно надеяться, что факелы, поднятые ими, распугают тьму рабства всех видов. Мир обретает совсем иной вид. Народы открыли глаза, и их теперь не удастся завязать никакими цепями. И пусть справедливая борьба народов хоть десять раз еще будет затихать, она опять разгорится—за это нечего опасаться»³. А в октябре того же года, т. е. после сентябрьских уличных боев во Франции, Челаковский пишет: «Весной несомненно начнется танец с французами, ибо рабство не потерпит, чтобы где-нибудь оставалась свобода. Но хотел бы я, чтобы душители свободы получили последнее помазание. Боюсь только, что французы упустили последний момент»⁴.

Буржуазные историки литературы не стремились акцентировать внимание на таких высказываниях Челаковского и по большей части молчаливо обходили их. Между тем таких фактов немало. Возьмем журнал «Ческа вчела». Как уже упоминалось, в 1834—1835 гг. он выходил под редакцией Челаковского. Журнал отражал все возраставшие в Чехии национально-патриотические настроения, а также прогрессивные социальные устремления. Из номера в номер в нем печатался «Хронологический перечень событий» за ряд лет (1829—1832). Сколько восстаний, революционных выступлений, фактов национальной борьбы, бунтов, волнений, заговоров отмечено в этом перечне! Возьмем, например, номер от 15 сентября 1835 г. Здесь помещен список событий за июнь 1832 г. В этом списке сообщается о введении военного положения в Вандейском крае (3 июня),

¹ Там же.

² Там же, стр. 31.

³ Korespondence a zápisky, II, str. 166.

⁴ Там же, str. 201.

о «большом республиканском восстании» и о введении военного положения в Париже (5—6 июня), о том, что «жители Болоньи выступают против действия кардинала Албани» (10 июня). Против даты 18 июня читаем: «Веллингтон¹ отмечает годовщину своей победы над Ватерлоо тем, что лондонские жители (lid) бросают в него комья грязи». 19 июня — «в английского короля бросили камнем». Далее указывается, что «папа издал буллу в отношении итальянских повстанцев» (21 июня), что «трапезундский паша одержал победу над сурменскими горцами» (26 июня), что происходит «революция в Монтевидео. Президент Рибейра свергнут» (29 июня).

Интерес к таким фактам — а они занимают едва ли не четверть списка — не случаен. Не случайно в одном из таких «списков событий» сообщается и о факте дебатов в польском сейме по вопросу об отмене крепостного права. Вопрос барщины был большим вопросом и в Чехии.

Аналогичный характер носят «списки» в каждом номере журнала. Следует подчеркнуть, что этот «Хронологический перечень событий» — не текущая хроника международных новостей. В 1834—1835 гг. Челаковский сообщает о событиях 1829—1832 гг. Можно полагать, что намеренно выбран период французской революции 1830 г. и польского восстания 1830—1831 гг. «Народы открыли свои глаза, и их не удастся завязать никакими цепями», — вот что хотел показать редактор своим читателям путем простой констатации фактов. Иногда, впрочем, Челаковскому удавалось дать краткий комментарий. Знаменитую фразу французского министра иностранных дел Себастиани о том, что в Варшаве после подавления восстания 1830—1831 гг. «царит спокойствие», Челаковский дополняет в скобках: «как на кладбище!»

Письма Челаковского дышат неприязнью по отношению к шляхте и духовенству. «Панство, пишешь, учишься, — иронически замечает он в одном из писем, — конечно, учишься — всему, что не является национальным». Чешское дворянство и духовенство за имущественные привилегии предавали и продавали национальные интересы. «Наша шляхта все-таки чертовски отвратительна... и придет время, когда им все припомнится», — пишет Челаковский в сентябре 1831 года (письмо от 5 сентября).

Уже во втором из дошедших до нас писем Челаковского (октябрь 1818 г.) автор с возмущением и гневом сообщает о «продажных монахах», расписавших стены часовни на Белой Горе сценами, прославляющими Белогорскую битву (1620), которая положила начало порабощению Чехии. Перед самим Челаковским стояла возможность выбора духовной карьеры. В этой связи он прямо говорит о своей неприязни к духовному сословию. Письма поэта изобилуют антиклерикальными замечаниями.

Однако, как уже было отмечено выше, общественно-политические взгляды Челаковского не сложились в четкую систему, поэтому его высказывания порой противоречивы. Он не поднялся до революционной борьбы, хотя и сочувствовал ей. Челаковский явился выразителем стихийного протеста народных масс, их враждебности по отношению к господствующим классам, их протеста против чужеземных угнетателей.

В 40-е гг., живя во Вратиславле, Челаковский отрывается от общественной жизни Чехии. Этим можно объяснить, что в событиях 1848 г. он многого не понял и оценивал их противоречиво. Но, отмечая ограниченность взглядов поэта, следует подчеркнуть, что в 1849 г., как бы подводя

¹ Как известно, Веллингтон был крайне реакционным общественным деятелем.

итоги минувшим политическим событиям, он опубликовал в газете «Народни новины» документ, чрезвычайно показательный не только для него самого, но и для настроений чешского трудового народа. Этим документом было письмо друга Челаковского, простого столяра Планека — самоучки, философа и атеиста. Оно было написано еще в 1848 г., в момент конституционных обещаний правительства, напуганного широким размахом народного революционного движения в Австрии. Планек прямо говорил о том, что свободы можно добиться лишь вооруженной борьбой.

Сообщая о торжествах в связи с конституционными посулами императора, Планек писал: «... все веселились. Только у меня все это не укладывалось в голове, не говоря уже о веселье. Казалось мне, что все это дешево и слишком малой кровью куплено, за такую дешевую плату свобода не дается народам¹. Вспомнил я 1821 год в Неаполе и 1823 год в Испании, где во время восстания простого народа король то же самое даровал и присягой скрепил, а, получив помощь, не только все взял назад, но и еще туже стянул народ путами. Несомненно, и у нас скоро будет ясно, насколько правительство благосклонно к нам². Место Меттерниха занял Фикельмон, его ученик и знаток русского кнута. А если бы наш император так учтиво вел себя, что оставил бы нам конституцию, то его советники сумеют³ так ее обкарнать, что нам мало останется. Свобода печати, — ее легко ограничить, а что не удастся ограничить, то будет куплено»⁴.

В своем вступлении к письму, опубликованном в газете, Челаковский указывал, что весной 1848 г. «простой и необразованный житель города С[траконице] должно быть только один на сотню наших ученых и политиков, не обманываясь маленькими надеждами, видел на год вперед»⁵.

Благодаря Челаковскому, который полностью присоединился к взглядам Планека, письмо последнего, хотя слегка и подредактированное, но сохранившее все основные мысли, стало достоянием широких кругов читателей в период торжества абсолютистской реакции. Письмо было опубликовано в газете 31 марта 1849 г., т. е. вскоре после введения «октроированной»⁶ конституции, восстановившей в стране абсолютистский режим.

Ниже мы еще будем касаться политических высказываний Челаковского, относящихся к периоду после 1848 г.

Важнейшей чертой всей литературной деятельности Челаковского является обращение к народной поэзии, чешской, русской и других славянских народов.

Как известно, насильственное онемечивание чешского населения и гонения на чешскую культуру едва не привели в XVIII в. к полному исчезновению чешской письменности. С развитием антифеодалных настроений и подъемом национального самосознания в конце XVIII—начале XIX в. чешская литература как бы возрождается. Высшие слои общества были

¹ Слова «за такую дешевую... народам» — отсутствуют в письме Планека и добавлены Челаковским или редакцией газеты — Гавличком-Боровским (рукописная копия, отправленная Челаковским в газету, не сохранилась).

² У Планека: «И у нас уже обнаруживается, как в действительности благосклонно к нам правительство: посланцы вернулись без результатов». И далее — по тексту.

³ У Планека вместо слов: «Его советники сумеют...» — «он (т. е. император. — С. Н.) сумеет...» И далее — по тексту.

⁴ Текст приводится в Korespondence a zápisky. III, str. 648.

⁵ Там же.

⁶ Изданной без одобрения парламента.

онемечены. Носителем самобытных национальных традиций, хранителем богатств чешского языка был простой народ. Обращение к народному творчеству было закономерным и необходимым явлением в борьбе за создание самобытной чешской литературы.

Интерес чешских литераторов к народной поэзии в конце 10-х—начале 20-х годов прошлого века приобретает все более массовый характер. Однако и Ганка, и Шафарик, и Коллар, обратившиеся к народной поэзии до Челаковского и одновременно с ним, были, главным образом, собирателями фольклора. Челаковский же создал целую программу развития чешской литературы на базе народной поэзии. Он обосновал эту программу в ряде печатных выступлений и как бы проиллюстрировал ее своей практической литературной деятельностью.

В народной поэзии Челаковский видел источник формирования самобытной чешской литературы, близкой и понятной простому народу, способной стать средством борьбы против ассимиляторской политики чужеземных колонизаторов. Ориентация на народное творчество в идейно-художественном отношении означала борьбу с дворянской культурой, означала демократизацию литературы.

Всю творческую деятельность Челаковского пронизывает идея братского единения славянских народов, в котором он видел залог грядущего освобождения западных и южных славян от национального гнета. Челаковский был страстным певцом русско-чехословацкой дружбы и поборником культурного сближения чешского и словацкого народов с русским народом. «Что было бы с остальным славянством без них?» — говорил Челаковский о русских, имея в виду опасность воинствующего пангерманизма. В культурном сближении с русским народом поэт видел один из важнейших стимулов дальнейшего развития и расцвета чешской литературы. Челаковский первым в Чехии переводил произведения Пушкина и был переводчиком сочинений других русских поэтов; известны также его талантливые поэтические переводы русских народных песен и былин. О Пушкине он говорил: «С Пушкиным вступила в жизнь новая, национальная поэзия русская, которая, развиваясь год от году, поднимается все к более и более высоким вершинам»¹.

Уже издание Челаковским трехтомного собрания «Славянских народных песен» (1822, 1825, 1827 гг.) явилось крупнейшим событием в литературной жизни периода чешского национального возрождения. Собрание включало песни славянских народов в оригинальном звучании и в поэтических переводах Челаковского. Это издание показывало богатство и самобытность славянской народной поэзии, иллюстрировало близость культуры братских славянских народов.

В 1829 и 1839 гг. Челаковским были изданы циклы стихотворений «Эхо русских песен» и «Эхо чешских песен», вошедшие в чешскую литературу как крупнейшие классические произведения.

Основное содержание цикла «Эхо русских песен» — борьба русского народа с чужеземными захватчиками. Эта тема была чрезвычайно актуальна для чешского читателя. Показывая борьбу братского русского народа, Челаковский звал чехов к борьбе с чужеземным гнетом. Тема национально-освободительной борьбы звучит и в цикле «Эхо чешских песен» (стих. «Проклоп Голый» и др.). Создавая поэтические произведения по мотивам

¹ М. Нýсек. «Vstupní přednáška F. L. Čelakovského na pražské universitě». Listy filologické ročn. 50, sešit IV, v Praze, 1923, str. 259.

народного творчества, Челаковский показывал духовную красоту простого народа.

Оба названных цикла отразили антишляхетские настроения Челаковского. В стихотворении «Птичий базар» (цикл «Эхо русских песен») поэт прямо называет дворян «племенем сычей да филинов». В цикле «Эхо чешских песен» поэт создал и несколько образов чешских крестьян.

Челаковский был составителем большого собрания славянских пословиц, озаглавленного им «Мудрость славянских народов в пословицах» (1852). Этот труд, вышедший в период баховской реакции, явился важным событием в пропаганде культуры трудового народа, в пропаганде родства славянских народов, в борьбе за национальное самосознание чешского народа, всячески подавлявшееся правящими кругами Австрии, особенно в эти мрачные годы.

Аналогичное значение имела «Всеславянская хрестоматия» Челаковского, изданная в это же время. В русский том хрестоматии¹, помимо образцов русского народного творчества (пословицы, песни, сказки), были включены произведения Кантемира, Ломоносова, Державина, Крылова, Батюшкова, Ф. Глинки (отрывки из мемуаров о войне 1812 года), А. Бестужева-Марлинского («Набег горцев»), Дельвига, Пушкина, Лермонтова и произведения менее значительных писателей и поэтов.

Обратившись к народному творчеству, воспев дружбу славянских народов, Челаковский, по выражению одного из чешских поэтов, «дал чешскому народу хлеб поэзии».

* * *

Возвращаясь к периоду формирования общественно-политических и эстетических воззрений Челаковского, которые в основном сложились в конце 10-х—20-е гг., следует подчеркнуть, что главным фактором в этом процессе была чешская действительность, подъем антифеодальных настроений и национального самосознания в народных массах.

Его воззрения отражали настроения чешского крестьянства. Именно близость к этим кругам пробудила у Челаковского интерес к произведениям Яна Гуса, к некоторым «запрещенным французским книгам», о которых поэт упоминает в своих письмах². Надо также учитывать обращение Челаковского в эти годы к русской журналистике, совершенно не освещенное в литературе о Челаковском и до недавнего времени оставшееся неизвестным.

Между тем факты свидетельствуют о том, что наряду с большим интересом Челаковского к русской художественной литературе и особенно русскому народному творчеству поэт проявлял серьезное внимание к русской журналистике, к общественно-политическим и эстетическим идеям, которые отражали передовые русские журналы. Внимание Челаковского привлекали, в частности, некоторые идеи декабристов.

¹ F. L. Čelakovský. Vseslovanské počáteční čtení. Částka druhá. Z písemnictví tuského. V Praze, 1852.

² Так, в письме от 17 декабря 1822 г. он упоминает о чтении книги «Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires» par M. Volney. («Руины или размышления о революциях империй» Вольея). Это же письмо свидетельствует об увлечении Челаковского сочинениями Руссо. В 1825 г. он читает также в немецком переводе: Thomas Paine. «The rights of man». («Права человека» Томаса Пэйна). В этой же связи может быть отмечен интерес Челаковского к идеям чешского социалиста-утописта Б. Больцано.

С первого взгляда это утверждение может показаться парадоксальным. Из четырех дошедших до нас высказываний Челаковского о восстании декабристов (в частных письмах) два свидетельствуют о его отрицательном отношении к этому событию, а два другие страдают неясностью в оценке. (Первые три высказывания относятся к началу 1826 г., четвертое — к 1827 г.). Рассматривая эти факты, следует иметь в виду, что информированность Челаковского о восстании была весьма ограниченной, а сами сведения — неверными и в корне извращающими существо событий. Источники, которыми располагал Челаковский, — австрийская газета «Альгемайне цейтунг» и «Празске новины» — сообщали о восстании декабристов как о дворцовом путче, изображали его как восстание «антипатриотическое». В них утверждалось, что целью восстания являлось разделение России на штаты (в передаче Челаковского: «хотели русское царство разделить и раздробить по типу Германии в небольшие княжества и в союз штатов»). Челаковский в этой связи опасался ослабления русского государства, самый факт существования и могущества которого был моральной поддержкой для западных и южных славян в их борьбе против чужеземного гнета. Даже комментаторы переписки Челаковского, изданной в буржуазной Чехословакии, отмечали: «Для пламенного русофила, смотревшего на Россию с уважением и любовью как на единственную славянскую державу, от которой может притти освобождение, и обреченного, вместе с тем, получать сведения о внутренних событиях в России только из грязных источников официальной информационной службы, смысл и цели декабристского движения закономерно оказались неизвестны»¹.

Правда, как мы указывали, в это время у Челаковского проявлялась склонность идеализировать русское правительство. Однако он уже был знаком с идеями Руссо, Вольера и сочувствовал им. Он пишет о своем интересе к запрещенной литературе вообще. Не исключена возможность, что имея он верную информацию о восстании декабристов, основных его причинах и целях, она заставила бы его задуматься.

Интересно четвертое высказывание чешского поэта о восстании, связанное с проникновением в австрийскую печать материалов об Обществе соединенных славян.

«Известно ли тебе, — спрашивает Челаковский Камарита в письме от 19 марта 1827 г., — как раскричались эти жулики, немецкие журналисты? В австрийском обозревателе было сказано, что прошлогоднее восстание в России имело целью соединение всех славян. Я, правда, этому не верю. Если бы что-нибудь в этом роде было, наверняка проник бы шепоток и в чешские ученые круги. Между тем совсем ничего не слышно². Только понапрасну нас эти ослы срамят. А бесспорно, славяне по отношению к ним слишком терпеливы»³.

Это высказывание как будто свидетельствует о том, что Челаковский начал сомневаться в полученных ранее сведениях. Можно полагать, что Челаковский должен был интересоваться вопросом о восстании декабристов в дальнейшем хотя бы потому, что еще в январе 1826 года до него дошли слухи об участии в заговоре Пушкина, которого чешский поэт к этому времени уже знал и высоко ценил. Одно из четырех упоминав-

¹ Korespondence a zápisky, IV, str. 394.

² Как уже указывалось, есть и противоположное утверждение современников: (см. стр. 323).

³ Korespondence a zápisky, I, str. 304.

шихся нами высказываний Челаковского о декабристах звучит следующим образом: «Из России несколько печальных вестей. В этом злополучном разговоре замешаны знаменитые писатели Пушкин и Муравьев-Апостол. Как первый — лучший в поэзии, второй — в прозе. Несомненно оба лишатся головы»¹ (письмо от 15 января 1826 г.). К сожалению, других высказываний Челаковского о декабристах нет или они не сохранились. И мы не знаем, получил ли чешский поэт когда-нибудь новую информацию о восстании и изменил ли свою точку зрения на него. В свете его отношения к русскому царизму в 30-е годы это было вполне возможно.

Однако, несмотря на все приведенные факты, Челаковский и в 20-е годы был знаком с некоторыми идеями декабристов и близких им кругов и даже испытывал воздействие этих идей. Правда, Челаковский не знал о связи этих идей с конкретным революционным движением — движением декабристов, не осознавал эти идеи как идеи декабристов.

Нам удалось установить, что Челаковский уже в начале 20-х годов хорошо знал русский журнал «Соревнователь просвещения и благотворения». Знакомство Челаковского с этим журналом, одним из наиболее видных и влиятельных русских журналов конца 10-х — первой половины 20-х годов, представляет серьезный интерес.

«Соревнователь просвещения и благотворения» был органом Вольного общества любителей российской словесности², которое находилось под непосредственным идейным и организационным руководством декабристов.

«Вольное общество любителей российской словесности, — пишет автор монографии об обществе В. Базанов, — провозглашенное в 1818 г. «ученой республикой», являлось литературным плацдармом декабристов, оно сыграло выдающуюся роль в подготовке декабристских кадров. В 1821 г. «ученая республика» приняла на себя функции распущенного Союза Благоденствия по отрасли просвещения, изящной словесности и ученых упражнений. Из филиала Союза Благоденствия это «вольное общество» со временем превратилось в литературную организацию, где руководящую роль заняли Рылеев и А. Бестужев. Стремясь изолировать «ученую республику» от реакционных писателей, в конце 1823 г. декабристы создали домашний комитет вольного общества, который можно назвать рылеевским комитетом»³.

Как правило, содержание номеров «Соревнователя просвещения и благотворения» предварительно обсуждалось на заседаниях Общества. У декабристов была как бы своя «цензура», позволявшая контролировать содержание журнала. Конечно, пропаганда революционных идей в легальном журнале была сильно затруднена. Кроме того, для многих членов Вольного общества любителей российской словесности характерны были просветительские взгляды. «Однако влияние декабристской идеологии и близкое

¹ Korespondence a zápisky, I, str. 278. Слухи о связях Пушкина и Муравьева-Апостола с декабристами Челаковскому, повидимому, сообщил польский литератор Кухарский, о приезде которого в Прагу упоминается в письмах Челаковского этого времени.

² См. С. В. Никольский. «К вопросу о знакомстве Ф. Л. Челаковского с русской фольклористикой начала XIX века». — Ученые записки Института славяноведения АН СССР, т. I, Изд. АН СССР, 1949 г., стр. 359—366.

Пользуясь случаем отметить, что в этой статье опровергнута фактическим материалом гипотеза об участии немецкого переводчика Отто-фон-Геда в создании «Славянских народных песен» Челаковского. Поэтому ссылки на эту гипотезу в новой статье Артура Завадского «К вопросу об источниках цикла «Эхо русских песен»» неосновательны. (A. Závodský, K pramenům «Ohlasů písní ruských» «Slavia», 1953, č. I, str. 105—111).

³ В. Базанов. «Вольное общество любителей российской словесности», Гос. изд. Карело-Финской ССР, Петрозаводск, 1949, стр. 323.

участие в журнале Ф. Глинки, Рылеева, А. Бестужева, Кюхельбекера, Корниловича и других писателей-декабристов, задававших тон в журнале и определявших его направление, сказалось и в выборе тем и материалов, и в идейном освещении выдвигавшихся вопросов. Обращение к материалам отечественной истории и разработка национально-патриотических тем, освещение и пропаганда романтической прогрессивной эстетики — в основном определяли лицо журнала, его связь с декабризмом»¹.

«Соревнователь просвещения и благотворения» (1818—1825, прекратил существование в связи с восстанием декабристов) выходил в годы, когда вся Европа была охвачена национально-освободительным и антифеодальным движением. И в Чехии для этого времени характерен подъем антифеодальных, национально-освободительных настроений.

Судьбы родины, как можно видеть уже по первым из дошедших до нас письмам Челаковского (1818 г.), составляют основной предмет его размышлений, а также размышлений его друзей (Камарит, Планек). Ненависть к чужеземным угнетателям — основная черта формирующихся взглядов будущего поэта. Естественно, что русский журнал, разрабатывавший в демократическом духе национально-патриотическую тематику, привлек внимание Челаковского и в свою очередь содействовал развитию его взглядов, ускоряя процесс этого развития.

Обращение поэта к журналу доказывается тем фактом, что Челаковский заимствовал из разных частей журнала за разные годы ряд материалов. Из первой части журнала (1818 г.) Челаковский перевел повесть А. Дуропа «Ратмир и Всемила», из второй (1818 г.) им заимствован материал для первого тома «Славянских народных песен». В XIV части журнала (1821 г.) опубликована эпиграмма Пушкина «Марает он единым духом лист...», переведенная Челаковским. Из XXII части «Соревнователя просвещения» (1823 г.) Челаковским взяты тексты двух русских песен для второго и третьего томов «Славянских народных песен». К части XXVI (1824 г.) журнала имеется отсылка в цикле стихотворений Челаковского «Эхо русских песен»².

Разумеется, знакомство Челаковского с журналом было более широким, чем это удастся документировать цитатами и фактами перевода. Так, почти исключено, что Челаковский, хорошо знавший русский язык, перевел повесть А. Дуропа, не познакомившись с другими художественными произведениями, опубликованными в журнале, и лишив себя выбора. Поэтому вероятно, что он читал такие произведения, как повесть Федора Глинки «Зиновий Богдан Хмельницкий», повести Наружного из «Славянских вечеров» или другие.

Первое знакомство Челаковского с «Соревнователем просвещения» относится, повидимому, ко второй половине 1821 г. или первой половине 1822 г. Во всяком случае оно произошло не позже июля 1822 г.

В июле 1822 г. Челаковским был сдан в цензуру раздел первого тома «Славянских народных песен», включавший песенные тексты, заимствованные из «Соревнователя просвещения». Первыми произведениями, прочитанными Челаковским на русском языке, были «Энеида наизнанку» и стихотворения Дмитриева (февраль 1820 г.). В отношении «Соревнователя

¹ Н. А. Степанов. «Критика и журналистика декабристского движения». — VIII глава в книге «Очерки по истории русской журналистики и критики», т. I, изд. Ленинградского ордена Ленина университета им. А. А. Жданова. Ленинград, 1950, стр. 211.

² Подробнее см. в указан. нашей статье.

просвещения» наиболее вероятно, что Челаковский познакомился с ним несколько позже, когда у него появилась более широкая возможность доставать русские книги. Вначале он брал их из библиотеки Клицперы, родственника одного из соучеников Челаковского. После приезда в Прагу (1820 г.) он пользуется за небольшую плату русскими книгами библиотеки славянского чтения, которая была организована обществом любителей славянского чтения (в состав этого общества входили Юнгманн, Ганка, Пуркине, Марек, Ветешник, Шир, позже — Палацкий, Шафарик). 21 мая 1821 г. Челаковский делится с Камаритом: «Мое любимейшее занятие теперь русская литература. Сейчас читаю Карамзина...» В ноябре 1821 г. Челаковский читает «Разные народные песни» М. Д. Чулкова (т. 1). В это время — в конце 1821 г. или первой половине 1822 г. — в руки Челаковского впервые попадает и «Соревнователь просвещения».

По мере получения в Чехии следующих томов «Соревнователя просвещения», Челаковский знакомится и с ними, а также повторно обращается к журналу, о чем свидетельствуют заимствования из журнала песенных текстов для второго и третьего томов «Славянских народных песен» (т. II был издан в 1825 г.; т. III — в 1827 г.) и ряд других фактов.

Прежде всего заслуживает внимания обращение Челаковского к материалам журнала, отражавшим политические идеалы декабристов.

Большой интерес представляет в этой связи знакомство Челаковского со статьей В. Сухорукова «О внутреннем состоянии донских казаков в конце XVI столетия». Чтение Челаковским статьи подтверждается тем фактом, что в примечании к своему стихотворению «Невольник» (цикл «Эхо русских песен», 1829 г.) Челаковский цитирует чрезвычайно важное место из статьи Сухорукова.

Приводим начало стихотворения.

Jakto na výtoku Donu tichého
do toho-li moře Azovského
stojí v městě Azově vězení temné,
u vězení tom leží dobrý bojovník,
a jistě dobrý bojovník, kozák donský,
druhdy statný ataman kruhu kozachého.

Как у впадения Дона Тихого
в то ли море Азовское
Стоит в городе Азове тюрьма темная,
в той тюрьме лежит храбрый воин,
воистину храбрый воин, казак донской,
некогда мужественный атаман круга казацкого.

К словам «атаман круга казацкого» в сноске сделано примечание, представляющее собой цитату из Сухорукова, приведенную без кавычек: «Главное народное собрание, коему принадлежала вся власть управления и суда, называлось войсковым кругом, без сомнения по наружному виду, какой имели сии общественные сходбища, проходившие обычно на открытой площадке, где казаки действительно составляли из себя круг в знак почтения к месту и случаю. Всякий казак имел здесь свободный голос, и т. д.»

В стихотворении рассказывается далее о герое, который предпочитает смерть жизни в неволе.

Статья Сухорукова, опубликованная в «Соревнователе просвещения» за 1824 г.¹, непосредственно отражает политические и исторические взгляды декабристов. Она посвящена вопросам государственного устройства. Материал из истории казачества использован автором для пропаганды идей о представительном, демократическом образе правления.

Вводя читателя в проблематику статьи, Сухоруков подчеркивает, что казаки в конце XVI века «представляют замечательный пример... гражданского устройства».

«С самого начала соединения казаков в одно общество, — пишет он, — люди син, как составленные из разноплеменной вольницы, не могли иначе распоряжаться общественными предприятиями и делами, как только общим советом, ибо все были свободны и по самому своевольству власти никакой не терпели»².

Указав на то, что в общественной организации казачьей жизни были заложены «начала демократии», что их гражданское устройство характеризуется «народным правлением»³, автор далее полностью развертывает свою мысль. Именно из этой, центральной части статьи и берет цитату Челаковский.

Для того, чтобы дать представление о контексте, из которого заимствует Челаковский высказывание Сухорукова, и в целях более точной передачи содержания статьи приводим подробные выдержки: «...правление донских казаков... было народное в полном смысле этого слова и самое простое. Особенных властей распоряжающихся, равно как и старшинства лиц, у них вовсе не было. К властям исполнительной части принадлежали войсковой атаман и войсковые эсаулы. Письменные дела отправлял дьяк. Вот вся сложность сего правления.

Главное народное собрание, коему принадлежала вся власть управления и суда, называлось войсковым кругом, без сомнения по наружному виду, какой имели син общественные сходбища, проходившие обычно на открытой площадке, где казаки действительно составляли из себя круг в знак почтения к месту и случаю. Всякий казак имел здесь свободный голос. Дела на суд народа предлагал по большей части войсковой атаман, который для того со своими эсаулами выходил на середину круга. Равномерно если бы кто и другой имел что-либо предложить народу, то также был обязан выступить на середину. Оканчивалось все большинством голосов»⁴.

Далее сообщается, что в важных случаях на таком народном собрании присутствовали все казаки «из всех казачьих городков», «...всякий из них с гордостью считал себя участником общего дела».

«Войсковой атаман, — продолжает Сухоруков, — лично не имел особенной власти. Он был только блюститель порядка, исполнитель приговоров народных и так сказать старейшина большого семейства. Голос его в кругу войсковом был равен голосу всякого казака...»⁵. Если же атаман решался «что-нибудь предпринять по собственному произволу, то он с бесчестьем лишался своего достоинства»⁶.

¹ В. С. Сухоруков. «О внутреннем состоянии донских казаков в конце XVI столетия». — «Соревнователь просвещения», 1824, ч. XXVI, стр. 183—200.

² Там же, стр. 188.

³ Там же, стр. 189.

⁴ Там же, стр. 189—190. — Строки, цитированные Челаковским, выделены нами разрядкой. — С. Н.

⁵ Там же, стр. 191.

⁶ Там же, стр. 192.

«Войсковые атаманы избирались погодно большинством голосов. По окончании срока атаман, сложивший достоинства, поступал в общий состав казаков и уже не имел никакого отличия между ними»¹.

Охарактеризовав таким образом организацию «центральной» власти «казацкой вольницы», Сухоруков переходит к органам местного управления и показывает, что оно было построено по тому же принципу. Местные атаманы в казацких городках «имели значение предводителей и советников, но не пользовались никакой властью».

До сих пор шла речь о гражданском устройстве казаков.

Наконец, говорится о выборности военачальников (атаманов, сотников и пятидесятников), руководивших военными походами. Они выбирались большинством голосов перед началом похода и слагали свои полномочия и звания по возвращении из похода.

Статья Сухорукова считается одной из лучших работ, отражающих общественно-политические взгляды и идеалы декабристов. (Кстати, эта статья была одним из источников, которые использовал Пушкин в работе над «Историей Пугачевского бунта»².) Как нетрудно убедиться, работа Сухорукова в весьма прозрачной форме пропагандирует представительный образ правления с выборными органами власти. Достаточно отвлечься от обстоятельств места и времени, заменить слова «казак» и «казацкий» словами «гражданин» и «гражданский» — и читатель получает программу демократического устройства с «народным собранием, коему принадлежит вся власть управления и суда».

Идеи работы Сухорукова были доступны даже неподготовленному читателю, которому оставалось только сопоставить картину, нарисованную автором, с действительностью царской России.

Челаковский безусловно сравнивал «образ правления», описанный Сухоруковым, с действительностью австрийской абсолютистской империи. Он был подготовленным читателем. В письмах, относящихся к 20-м годам, он не раз говорит о своем интересе к «запрещенным книгам» политического содержания. Так, в марте 1825 г. в связи с чтением упоминавшейся книги Пэйна «Права человека», Челаковский сообщает в частном письме: «С некоторых пор я нахожу большой интерес в чтении книг такого рода, и бываю благодарен каждому, кто поможет мне достать книгу о государственном устройстве или вообще книгу политического содержания («...kdo mi do rukou státní, nebo politickou knihu přivede»). Они необычайно расширяют кругозор»... и т. д.

Цитирование Челаковским статьи Сухорукова позволяет говорить о внимании чешского поэта к этой работе и даже о желании пропагандировать ее идеи. Со статьей Сухорукова связано не только примечание к стихотворению «Невольник», но и образ главного героя стихотворения. Это не просто казак или казацкий атаман, а «атаман круга казацкого», что дважды подчеркнуто в стихотворении. Необходимо заметить, что слова «казак» или «казацкий атаман» были ясны чешскому читателю. Но этого нельзя сказать о понятии «казацкий круг». Введение в стихотворение неизвестного чешскому читателю термина затрудняло понимание текста, вызывало необходимость пояснений, вообще лишало стихотворение легкости. Тем не менее, автор предпочел оставить этот термин и снабдить его примечанием. Значит, эта деталь важна была для Челаковского. А важна она

¹ Там же.

² В. Базанов. Указ. соч., стр. 304.

22 Ученые записки Ин-та славяноведения, т. VIII

может быть лишь в связи с идеями статьи Сухорукова. Собственно говоря, не примечание играет в стихотворении служебную роль, а скорее термин «атаман круга казацкого» введен для того, чтобы можно было дать примечание.

Можно с уверенностью сказать, что со статьей Сухорукова связано и самое создание Челаковским стихотворения «Невольник». В стихотворении воспевается страстная любовь к свободе. Эта тема роднит его с идеями Сухорукова. Герой стихотворения, «атаман круга казацкого», попав в плен, в темницу, предпочитает смерть жизни в неволе. Статья Сухорукова, примечание Челаковского о «казацком круге» позволяют глубже понять и образ главного героя и те мысли, которые Челаковский хотел выразить в поэтической форме. Высказывание Сухорукова, взятое в качестве примечания, является как бы неотъемлемой частью идейного замысла стихотворения.

Небезынтересно, что указанное примечание Челаковского — единственная сноска в цикле «Эхо русских песен» с точным указанием русского источника. Отметим, что из соображений политического характера Челаковский обычно не стремился называть русские источники, настораживавшие австрийскую цензуру. Лишь два мотива могли руководить Челаковским, когда он давал точную отсылку: или опасение давать высказывание от своего имени и нежелание отказаться от цитаты, или желание обратить на статью Сухорукова внимание других. В обоих случаях мы вправе говорить о понимании Челаковским политического смысла статьи, о сочувствии идеям Сухорукова.

Ни в коем случае нас не должен смущать тот факт, что Челаковский приводит цитату из Сухорукова в сноске. Было бы глубокой ошибкой делать из этого вывод, что он не придавал этому высказыванию большого значения. Как раз наоборот. Именно примечания очень часто и служат Челаковскому средством выражения и пропаганды затаенных идей и взглядов, которые могли вызвать репрессии цензуры. На этом, в частности, построена вся система примечаний в его изданиях «Славянские народные песни» и «Мудрость славянских народов в пословицах». Это обычный и чрезвычайно характерный для Челаковского прием, с помощью которого он обходит цензуру.

Добавим, что и в самом цикле «Эхо русских песен» указанное примечание не единственный случай, когда именно в сноске высказываются неподозволенные мысли. К словам «три собаки-татарина» в стихотворении «Илья Муромец» Челаковский дает сноску: «Собаки, псы — эпитет, который давался в песнях татарам, бывшим угнетателям Руси». Это явный намек на австрийских угнетателей чешского народа, которых в частном письме Челаковский прямо однажды и называет «собаки» (написано по-русски).

Таким образом, налицо обращение Челаковского к статье Сухорукова и сочувствие идеям автора.

Когда Челаковский читал статью? Судя по ссылке, он обращался к ней в связи с работой над циклом «Эхо русских песен» в 1828 — 1829 годах. Существенно, что это было накануне польского восстания, накануне серьезных изменений в отношении Челаковского к русскому царизму. Но возможно, что он был знаком со статьей Сухорукова и раньше.

Остановимся еще на одном факте. Идеализируя и популяризируя «казачью вольницу», декабристы вместе с тем часто обращались к истории Великого Новгорода с его «народным вечем». В этой связи заслуживает внимания одно примечание, сделанное Челаковским в его собрании славян-

ских пословиц — «Мудрость славянских народов в пословицах» (1852 г.). После пословицы «Лишний произвол приводит к рабству» Челаковский в скобках делает примечание: «Из славянской истории нужно указать только на свободную общину Новгородскую да на царство Польское». Имеется в виду новгородское вече, не подчинявшееся князю, и польские сеймы с правом либерум вето, ограничивавшим власть короля¹ (последнее ясно из других высказываний Челаковского).

Это высказывание (как и ряд других фактов) позволяет сделать вывод, что в 1852 г. Челаковский отрицательно относился к абсолютистским режимам Австрии, России и Турции, в состав которых входили славянские народы. Абсолютистский режим он противопоставлял представительному образу правления, идеализируя в духе декабристов и приводя в качестве примера Новгородское вече. Нам не удалось пока точно установить источники, по которым Челаковский знал о новгородском вече. И в данном случае мы пришли бы к декабристской литературе, или к литературе, восходящей к идеям декабристов. Официальная русская историческая наука иначе освещала общественное устройство древнего Новгорода. Советский историк С. Волк в статье «Исторические взгляды декабристов» отмечает: «Ни в «Марфе Посаднице», ни в «Истории» Карамзину не удалось развеять миф, создававшийся в передовой общественной среде вокруг древнего Новгорода. Молодежь восторгалась вечевым колоколом, не обращая внимания на выводы историка. В устах декабристов память о глубокой древности приобретала боевой, революционный смысл. Вечевой Новгород становился как бы знаменем и символом борьбы с самодержавием»².

Возможно, что Челаковский читал (во время работы над собранием пословиц или раньше) статью Н. Бестужева «История российского флота», опубликованную в XIX части «Соревнователя просвещения» (1822 г.). Тема по истории русского флота не столько нужна была Бестужеву сама по себе, сколько служила поводом проследить основные периоды государственной жизни России и дать им оценку. Как подчеркивает В. Базанов, «основное внимание в своей исторической концепции Н. Бестужев уделит древнему Новгороду... Статья Н. Бестужева проникнута декабристской любовью к очагам древнерусской вольности — Новгороду и Пскову и к «гордым республиканцам»³.

Чрезвычайно интересен контекст приведенного высказывания Челаковского. Непосредственно после примечания о том, что «воля» была у славян лишь в Новгороде да в Польше, идет пословица: «Многого хочется, да не все можетсся»⁴. Этой пословицей Челаковский еще раз подчеркивает свои симпатии представительному образу правления. Можно думать, вместе с тем, что Челаковский здесь намекает на революцию 1848 г. в Австрии, потерпевшую поражение и окончившуюся восстановлением абсолютизма.

¹ Право «либерум вето» не было в конкретно-исторических условиях Польши XVIII в. прогрессивным явлением. В данном случае от этого следует отвлечься — Челаковскому импонировала идея ограничения королевской власти (право любого члена сейма наложить вето на решение короля).

² «Вопросы истории» 1950 г., № 12, стр. 44.

³ В. Базанов. Указ. соч., стр. 232.

⁴ Приводим весь текст оригинала, в котором чешские пословицы сопровождаются русскими пословицами-эквивалентами, подобранными Челаковским:

«Přilíšná zvůle, hotova poroba. R(usky). «Лишняя воля заводит в неволю». (Z dějepisu slovanského třeba jen na svobodnou obec Novohradskou a na říši Polskou poukazati).

Mnoho se chce, ale nemůže se vše. R(usky). «Многого хочется, да не все можетсся». (Mudrosloví národu slovanského ve příslovích, uspoř. a vyd. Fr. L. Čelakovský, V Praze, 1852, str. 280).

Вполне вероятно, что помимо статьи Сухорукова Челаковский знал и другие материалы политического характера, помещенные в журнале.

Несмотря на то, что печатать статьи о политических событиях «Соревнователь просвещения», как и другие русские журналы того времени, не имел права, революционные идеи и настроения находили отражение в материалах журнала, и нередко в довольно прямой и явной форме.

Идеи политической свободы, иногда скованные в той или иной степени просветительскими тенденциями, проводились в статьях, печатавшихся в «Соревнователе просвещения». В девятой части журнала (1819 г.) была опубликована, например, программная речь одного из видных членов общества Д. Сахарова «Об успехах просвещения», в VIII-й части (1819 г.) статья «Сравнение древней истории с новой», переведенная А. Гевlichem из «Tableau de Révolution du système politique...» Хотя автор и настаивает на мирном развитии «познаний и наук», ведущих человека к «совершенству», в статье воспроизведена наглядная картина недавних революционных выступлений, когда «перевороты» и «мятежи» «колебали престолы».

Не менее показательны художественные произведения, в которых звучала идея политической свободы. Так, например, в стихотворении В. Григорьева «Падение Вавилона» звучит прямой протест против «тирана», покоровшего страну. В стихотворении описана радость народа при известии о смерти тирана:

Давно ли меч, в крови ненасытимый,
В руке убийц властительных сверкал?
Винovníк бед и язв неисцелимых
Давно ли он народы пожирал?¹

В «Соревнователе просвещения» было опубликовано (1819 г., часть VIII) также стихотворение Пушкина «Ответ на вызов написать стихи в честь ее императорского величества государыни императрицы Елисаветы Алексеевны»: «На лире скромной благородной земных богов я не хвалил...» Стихотворение кончается знаменитыми строками:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа².

Речь молодого Хмельницкого в повести «Зиновий Богдан Хмельницкий» Ф. Глинки исследователи справедливо называют «прямым агитационным монологом декабриста»: «Устами героя повести Глинка с полной определенностью высказывает пожелание декабристов о представительном образе правления — «тайне счастья народного»³ (мы уже приводили довод

¹ «Соревнователь просвещения», 1822, ч. XIX, стр. 76—78.

² В журнале печатался также ряд других материалов, связанных с Пушкиным: в XXX ч. журнала (1825) было опубликовано его стихотворение «Желание славы»; в XX ч. (1822) статья Плетнева с разбором «Кавказского пленника»; в XIV ч. (1821) эпиграмма Пушкина «Марают он единым духом лист...» Челаковский перевел эту эпиграмму. Скорее всего текст был взят из «Соревнователя просвещения». Можно высказать предположение, что перевод был сделан Челаковским еще в 20-е гг. и лежал затем в рукописи. В этом случае на несколько лет смещается дата первого перевода (правда, не публикации) пушкинского произведения на чешский язык.

³ Н. А. Степанов. Указ. соч., стр. 216.

в пользу знакомства Челаковского с этой повестью). Напомним также, что в свою «Всеславянскую хрестоматию» Челаковский включил Глинку и, следовательно, относил его к числу значительных писателей. Челаковский мог быть знаком с перечисленными материалами журнала.

Думается, между прочим, что из лексикона русских революционных литераторов заимствовал Челаковский ряд выражений, таких, как, например, «самодержец хищный» в приводившемся выше высказывании об австрийском императоре. Это высказывание и написано Челаковским русскими буквами, а слова «самодержец хищный» — просто по-русски.

* * *

Прежде чем переходить к вопросу о знакомстве Челаковского с эстетическими идеями декабристов, которое документируется шире, чем знакомство с общественно-политическими статьями журнала, необходимо дать характеристику литературных интересов поэта накануне обращения к «Современателю просвещения». Эти интересы развивались по линии все более усиливающегося внимания к народной поэзии.

Интерес Челаковского к народной поэзии, народной песне отражают уже его первые письма, дошедшие до нас (1818 г.). В буржуазно-космополитическом, компаративистском литературоведении было принято выводить этот интерес из литературных влияний на Челаковского. Некоторые исследователи, говоря о цели своих изысканий, прямо формулировали ее как поиски «неславянских источников» взглядов и творчества Челаковского. В частности, буржуазными исследователями (особенно Мурко) было сильно преувеличено воздействие на Челаковского Гердера. Для нас важна прежде всего закономерность возникновения интереса Челаковского к народной поэзии, логически связанная с обостренным национальным самосознанием юноши. В эпоху формирования буржуазных наций, в эпоху борьбы с феодальным гнетом интерес к народной жизни и поэзии закономерно возникает у всех народов как следствие подъема национальной жизни и борьбы за демократизацию литературы. Принципиально неверно объяснять этот интерес литературными влияниями.

В интересе Челаковского к народному творчеству сказалась в первую очередь его близость трудовому народу, среди которого он вырос. Еще в детстве он слышал народные сказки и песни и после вспоминал об этом¹.

Совершенно также естественно и логично, что уже в школьные годы, думая о родном поработанном народе и его гонимой культуре, юноша обращает внимание на народную песню — живое искусство самого народа. До Челаковского чешской народной песней занимались Ганка, Шафарик и Ян Коллар, но они не сделали всех тех выводов, к которым пришел затем Челаковский.

Взгляды Челаковского на народную поэзию и ее роль в развитии литературы тоже сложились не сразу. Вначале для Челаковского и его друга Камарита, с которым Челаковский вел живейший обмен мыслями, народная поэзия была только средством изучения народа, этнографическим материалом, способным иллюстрировать самобытность народа и устойчивость его против ассимиляторской политики колонизаторов. Из письма Камарита Челаковскому от 9 апреля 1819 г. ясно, что Челаковский предложил Камариту совместно собирать народные песни. Ответ Камарита отражает общие

¹ Korespondence a zápisky, I, str. 157, 325.

взгляды друзей: «Мы должны узнать, — пишет Камарит, — как наш народ проявил себя в этой области, а также узнать, далек или близок он от желанной цели, легко ли он поддается воздействию, мы должны узнать его удивительный дух...»¹. Не оставляет сомнений, что под «желанной целью» друзья понимали национальную свободу или, по крайней мере, противодействие чужеземному гнету.

Вопрос о судьбах чешского народа не стоял изолированно от вопроса о положении всех австрийских славян и от ряда вопросов, связанных с Россией. И интерес Челаковского к чешской народной песне сразу же распространился на славянскую народную песню вообще. В начале 1819 г. Челаковский путешествует по Чехии, собирая чешские народные песни. В начале 1820 г. он посылает Камариту и словинские песни, записанные от соучеников-словинцев. 18 апреля 1820 г. Челаковский сообщает своему другу о чтении Гердера: «Много ли у тебя теперь этих весенних цветочков (нарядных песен. — С. Н.)? — спрашивает он Камарита, — мне только теперь народная поэзия стала очень нравится. Недавно я читал Гердера «*Stimmen der Völker*» и, глядя, славянские песни — самые лучшие. Только собирай»².

Следующим приобретением Челаковского были литовские песни. В одном письме он цитирует два отрывка из этих песен. 25 марта 1821 г. он пишет Камариту: «у меня много хороших настоящих народных песен словацких и сербских»³. Наконец, 18 ноября 1821 г. он сообщает Камариту о чтении большого собрания русских народных песен (это был первый том «Разных народных песен» М. Д. Чулкова) и приводит пять песенных текстов. Уже количество образцов, цитируемых в письме, говорит о том, что русские народные песни произвели на Челаковского сильное впечатление. Чтение сборника Чулкова побудило Челаковского немедленно издать славянские народные песни: в этом же письме он просит Камарита как можно скорее («только скорее, только скорее») прислать лучшие народные песни из тех, что имеются у него⁴.

В следующем письме Камариту (2 декабря 1821 г.) он повторяет свою просьбу, а 20 января 1822 г. объявляет о своем намерении: «Теперь должен тебе открыть, почему я так настойчиво просил эти народные песни. Надеюсь, что ты не будешь возражать — я думаю эти песни уже теперь сдать в печать. Большая часть этих песен, конечно, твои. 36 песен я уже сдал в цензуру. Надеюсь еще кое-что получить от Ганки. С удовольствием бы посвятил ему и сборник. Ко всему этому, если будет возможность, очень хотел бы дать коротенькую статью о народной поэзии вместо предисловия»⁵.

В письме от 28 января Челаковский упоминает о том, что у него есть «Древние российские стихотворения» Кириши Данилова — знаменитый сборник русских былин.

В конце 1821 г. — начале 1822 г. Челаковский занят именно подбором русских песенных текстов для первого тома «Славянских народных песен». Эта цель, очевидно, привела его и к «Соревнователю просвещения», с которым он в это время и познакомился.

¹ Korespondence a zápisky, I, str. 14.

² Там же, str. 50.

³ Там же, str. 82.

⁴ Там же, str. 112.

⁵ Там же, str. 122.

Чтобы уяснить, что дал Челаковскому этот журнал, необходимо остановиться еще на использовании элементов народной поэзии в его раннем творчестве. Проникновение отдельных элементов поэтики народных песен в оригинальные произведения Челаковского наблюдается очень рано. К лету 1820 г. относятся стихотворения «Белильщица», «Девушка, я тебя заворожу», в которых есть отдельные элементы народной поэтики. Псылая Камариту второе из названных стихотворений, Челаковский шутил, что превращается в «уличного певца», и замечал, что зато его будет знать сельская молодежь: «Когда меня покидает небесная муза, я должен быть верен земной»¹.

Но ориентация на народную поэзию еще не была у Челаковского осознанной программой. Челаковский еще не ставил принципиального вопроса об ориентации на народную поэзию в литературе, хотя и шел к этому, как показывают приведенные высказывания. Первый сборник стихотворений Челаковского, подготовленный в 1820 г. и вышедший в самом начале 1822 г. под названием «Смешанные стихотворения», уже в заглавии отражает известный эклектизм творческих установок автора. Действительно, сборник продолжает традиции легкой анакреонтически-сентиментальной поэзии и несет на себе печать многочисленных влияний, в том числе, Карамзина. Существенно лишь отметить, что ряд стихотворений первого сборника имеет патриотический характер. Но в то время не только не сложились еще литературные взгляды Челаковского — им не был еще решен вопрос о своем призвании. Самое его намерение стать поэтом еще не сложилось. Он искал поприще, на котором лучше смог бы служить родине, и в этой связи, между прочим, серьезно думал о бегстве в Россию.

Дальнейшее развитие эстетических взглядов Челаковского было тесно связано с обращением его к собраниям славянских народных песен — сербских и, особенно, русских, с обращением Челаковского к «Соревнователю просвещения».

Журнал отражал эстетику декабристов, их взгляды на искусство, на роль поэта в общественной жизни. Статьи, посвященные философско-эстетическим проблемам, занимали в журнале центральное место и полнее всего представляли его идейные общественные позиции.

Для Челаковского особенно важен был один из основных принципов декабристской эстетики, состоявший в требовании национальной самобытности и народности литературы. С этим требованием закономерно связан и интерес декабристов к народной поэзии, нашедший широкое и наглядное отражение в журнале, где печаталось много статей о народных песнях, былинах, преданиях, а также непосредственно тексты народных произведений. (Как уже говорилось, именно последние скорее всего и привлекли первоначально внимание Челаковского к журналу). Чтение Челаковским нескольких статей «Соревнователя просвещения», посвященных народной поэзии, устанавливается точно. Так, из статьи А. Г[евлича] «Нечто о народных русских песнях» («Соревнователь», ч. II, 1818, стр. 312 и сл.) Челаковский взял тексты русских песен «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи...» и «Уж как пал туман на сине море...», а также немецкий перевод последней песни, опубликованной затем Челаковским вместе с оригинальным текстом в 1-м томе «Славянских народных песен». Из текста статей Гевлича Челаковский почерпнул и сведения о подготовке к изданию книги П. Геца «Голоса русского народа в песнях» (на немецком языке).

¹ Там же, стр. 66.

Этот факт также упоминается в 1-м томе «Славянских народных песен»¹. Таким образом, Челаковский читал статью Гевлича до лета 1822 г., когда был сдан в цензуру 1-й том «Славянских народных песен».

Читал Челаковский и статью Н. А. Цертелева «О народной поэзии» (ч. XXII, 1823, стр. 3—22), ибо из этой статьи он взял для 2-го и 3-го томов «Славянских народных песен» тексты русских народных песен «Ты мой сизенькой, мой беленькой голубчик» и «На улице то дождь, то снег...» Перевод первой из них был также опубликован Челаковским в «Чехославе» в 1823 г.² Не мог не читать Челаковский и статьи А. Ф. «Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен» («Соревнователь просвещения», часть I, 1818, стр. 441—447). Эта статья опубликована в той же части, что и повесть А. Дуропа «Ратмир и Всемила», переведенная Челаковским. Ясно, что Челаковский, постоянно думавший о народной песне, не мог не прочесть эту статью, самое заглавие которой говорит за себя. Наиболее вероятно, что эта работа, как и статья Гевлича, была прочтена до лета 1822 года.

Во всех трех статьях высоко оценивается народное, поэтическое творчество, указывается на его общественно-познавательное значение, говорится о плодотворности обращения к нему поэтов. Лучшей из этих статей следует признать работу А. Гевлича, которая полнее отражает взгляд декабристов на народную поэзию³. Гевлич пишет: «Есть особенный род народных песен древних, исторических. Некоторые отечественные наши литераторы занимаются их собиранием, распространяют оные по периодам нашей истории, доискиваются в них памятников древних происшествий и в древних их отголосках думают слышать выражение обычаев, характера, духа, нравственности славного народа русского»⁴.

«Песни, излившиеся прямо из сердца народа», Гевлич называет «чистыми отпечатками его характера», «безыскусственными звуками его поэзии, в конх изображается, так сказать, вся душа его». Гевлич подчеркивает связь народной поэзии с «политическими переворотами»: «Песни изображают нам и политические перевороты, происшедшие с каждым народом, и объясняют то влияние, какое имели они на изменение его нравов и характера»⁵.

Гевлич отмечает, «что истинно русскому всегда приятно знать, какими глазами смотрели наши предки на великие перевороты страны своей». В статье специально акцентируется значение народных песен «для поэта, воскрешающего в своем воображении тени минувших столетий», для «наблюдателя-историка, почерпающего истины в веках прошедших для наставления потомства». Два последние тезиса были особенно важны для Челаковского, размышлявшего о вопросах развития литературы и уже обращавшегося к гуситской эпохе, чтобы «в веках прошедших» «почерпнуть истины» для себя.

Аналогичную со статьёй Гевлича направленность имеет и статья А. Ф. «Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен». Уже эпиграф этой статьи связывает обращение к народной поэзии с патриотиче-

¹ Подробнее см. в указан. нашей статье.

² Подробнее там же.

³ См. об этом, например, в кн. «Русское народное поэтическое творчество». т. I, изд. АН СССР, Москва—Ленинград. 1953, стр. 18.

⁴ «Соревнователь просвещения», ч. II, 1818, стр. 341.

⁵ Там же, стр. 342.

скими идеями и побуждениями. В качестве эпиграфа взяты строки Жуковского: «О родина святая, какое сердце не дрожит, тебя благословляя».

Что касается Н. А. Цертелева, то он не был передовым членом общества и вскоре разошелся с его ведущими деятелями по принципиальным вопросам. Однако упомянутые статьи Цертелева о народной поэзии в основе своей не противостояли взглядам декабристов.

В статье «О народной поэзии» он разбирает отдельно героические и лирические песни. Автор, правда, оговаривает «грубость вкуса» некоторых «богатырских повестей», но отмечает в целом высокие поэтические достоинства народных песен, «простоту и точность выражений, силу чувствований, естественность мыслей»¹. Песня «Ах как бы на цветы да не морозы...» противопоставляется им академическому, холодному красноречию «многих поэтов». Слог этой песни он называет «образцом чистоты и благородства старинного, простого русского языка»². Он указывает также, что «народные стихотворения» представляют собой «образцы различных гибких и приятных для слуха метров» и выражает сожаление по поводу того, что на народные размеры не обращалось достаточного внимания составителями «правил российского стихосложения»³.

В народных песнях, указывает Цертелев, «хранятся многие обычаи, черты нравов и образа мыслей наших предков, особенно же важны они для любителей отечественной словесности, которые в сих песнях видят дух старинной русской поэзии, нередко встречают истинно поэтические места, делающие честь народному гению, находят некоторые особенности языка и даже собственную гармонию стихов»⁴.

Мы говорили о статьях, которые Челаковский знал безусловно. Можно полагать, что он читал и другие статьи «Соревнователя просвещения», посвященные народной поэзии и литературе. Напомним, что в двадцатые годы основные интересы Челаковского связаны с народным творчеством. Он думает над вопросом взаимосвязи литературы и народной поэзии. Естественно, что статьи указанной тематики должны были привлекать его внимание. Таких статей в «Соревнователе» было немало. Но в большинстве из них песенные тексты приводились в отрывках, и Челаковский лишен был возможности выбирать из этих статей песни для своего издания, а мы, таким образом, лишены документальных свидетельств о чтении Челаковским этих статей. Предполагая все же, что Челаковский мог знать и эти статьи, упомянем их. В «Соревнователе просвещения» были опубликованы «Изустное народное предание о городе Белом Смоленской губернии» (ч. II, 1818), Н. А. Цертелева «О свадебном русском обряде» (ч. XIX, 1822, стр. 119—130). В этой же связи следует назвать анонимную статью «Взгляд на состояние российской словесности от начала оной до XVIII столетия» (ч. XXII, 1823, стр. 117—167, 237—255), касающуюся, правда, народных песен лишь мимоходом, но любопытную пересказом русских литературных и исторических памятников: «Слова о полку Игореве», «Повести о нашествии Мамаю», летописей и т. п. Наконец, следует указать программную статью Ореста Сомова «О романтической поэзии» (ч. XXIII, 1823, стр. 43—59, 151—169, 263—306; ч. XXIV, 1823, стр. 125—147). Основная мысль этой работы: «Необходимо иметь свою народную поэзию неподражательную и независимую от преданий чуждых». «Пусть, — пишет

¹ «Соревнователь просвещения», ч. XXII, 1823, стр. 13.

² Там же, стр. 17—18.

³ Там же, стр. 20.

⁴ Там же, стр. 21—22.

Сомов, — в их (поэтов. — С. Н.) песнях высоких отсвечивается, как в чистом потоке, дух народа и свойства языка, богатого и великолепного...»

Сомов выдвигает требование о создании народной литературы на основе национального народного творчества. Он указывает, что «Словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни». Как основные национальные черты русского народа Сомов называет «твердость духа, презирающую все опасности и самую смерть», «нетерпение ига чуждого». В числе русских поэтов, составляющих «народную гордость», Сомов называет молодого Пушкина, указывая, что «в вымыслах и мечтах его, в языке и способе выражения больше раскрываются черты народные русские». Статья завершается призывом к созданию национальной поэзии достойной «народа русского, славного воинскими и гражданскими добродетелями»¹.

Небезынтересно, что с именем Сомова исследователь встречается, изучая Челаковского. В «Чешской вчеле» в 1834 г. была опубликована повесть Сомова «Сватовство»², а в 1835 году «Кикимора»³.

Однако знакомство Челаковского с последними из названных нами статей мы можем лишь предполагать.

Остановимся еще на одном бесспорном факте — на интересе Челаковского к художественным произведениям журнала, тематику которых составляла национально-освободительная борьба.

В «Соревнователе просвещения» публиковались многие произведения, национально-историческая тематика которых служила воспитанию чувства любви к отчизне и должна была внушить идею героического подвига и готовности пожертвовать жизнью за родину и народ. К числу таких произведений относятся думы Рылеева «Святослав», «Глинский», «Петр Великий в Острогжске», ряд стихотворений Ф. Глинки, «Жалобы израильтян», «Чувства пленного певца», «Падение Вавилона» В. Григорьева, «Греция» О. Сомова (отклик на борьбу греков за независимость) и другие; из прозаических произведений — повесть Ф. Глинки «Зиновий Богдан Хмель-

¹ Взгляд декабристов на назначение поэта освещался в таких материалах журнала, как, скажем, речь Н. И. Гнедича, тогда близко стоявшего к декабристам, при вступлении его в действительные члены Вольного общества (ч. XV, 1821 г.). Гнедич формулирует этот взгляд таким образом: «Писатель своими мнениями действует на мнение общества... Перо пишет, что начертается на сердцах современников и потомства. Им писатель сражается с невежеством наглым, с пороком могущим и сильных земли призывает из безмолвных городов на суд потомства». Идея гражданского служения поэта, идея борьбы посредством поэзии с «пороком могущим» и «сильными землями» развивается в «Европейских письмах» Кюхельбекера (ч. IX, 1820 г.), в статье А. Гевлича «Об изящном» (ч. III, 1818 г.).

Кроме того, многие художественные произведения, публиковавшиеся в журнале, были практическим воплощением эстетических принципов декабристов не только в отношении их к народной поэзии, но и в плане гражданских идей. В некоторых произведениях, помещенных в «Соревнователе», прямо говорилось о гражданском долге поэта. Так, в стихотворении В. Кюхельбекера «Поэты» (ч. IV, 1820), которое было откликом на ссылку Пушкина, прямо провозглашалось:

В руке суровой Ювенала
Злодеям грозный бич свистит
И краску гонит с их ланит,
И власть тирана задрожала.

Эти строки выражали поэтическое кредо декабристов, их понимание роли поэта в борьбе с «властью тиранов». Возможно, что уже название стихотворения должно было обратить на себя внимание Челаковского, много думавшего в то время о поэзии.

² Česka včela, 1834, 27 květen, str. 169 и сл.

³ Česka včela, 1835, 25 srpna, str. 264 и сл.

ницкий», повести Нарезного из его «Славянских вечеров» («Игорь», «Любослав», «Александр») и А. Дуропа «Ратмир и Всемила», перекликающиеся с думами Рылеева. Интерес Челаковского к патриотическим произведениям, помещенным в «Соревнователе просвещения», подтверждается тем фактом, что он перевел на чешский язык повесть А. Дуропа «Ратмир и Всемила»¹.

А. Дуроп — совершенно забытый сейчас писатель. Он не выделялся особым талантом, был рядовым членом и в Вольном обществе любителей российской словесности. Однако его повесть «Ратмир и Всемила» в определенном плане показательна. Основное содержание повести составляет борьба с иноземными захватчиками. Эта тема была весьма актуальна в Чехии. С идеями борьбы против чужеземного гнета связан и интерес Челаковского в 20-х годах к героическим произведениям русской и сербской поэзии, и мечта о славянском историческом романе, и создание цикла «Эхо русских песен».

Красной нитью через повесть Дуропа проходит мысль об «обязанности истинного сына Отечества», состоящей в борьбе с чужеземными захватчиками. «Слава и любовь к Отчизне всегда были идеалами народа русского» — эти слова автора повести могли бы служить эпиграфом к ней. «Храбрые соотичи!... — обращается Ратмир к воинам... — За мною, друзья мои! Поставим твердую грудь свою щитом любезному нашему Отечеству, отразим гибельный удар, или падем с честью: славная смерть лучше постыдной жизни»².

Подобные высказывания должны были будить у чешских читателей мысль о борьбе против поработителей Чехии.

Повесть, переведенная Челаковским, несла чешским читателям идеи борьбы за национальную свободу. Работа над переводом не прошла бесследно и для самого Челаковского.

Художественные произведения русских писателей и поэтов, проникнутые патриотическими идеями, содействовали углублению взглядов Челаковского на общественную роль литературы в Чехии в условиях чужеземного гнета. Следует отметить, что А. Дуроп стремился к созданию самобытного произведения, связанного с традициями народного творчества. Об этом свидетельствует уже подзаголовок произведения — «древнее предание». Еще более наглядны в том же смысле особенности изобразительных средств. Безусловно к героической народной поэзии восходят такие описания битвы: «Разгорелась битва ужасная. Зазвучали мечи булатные и сокрушились щиты противников; полетели копья острые прямо в сердца вражие, засвистели калены стрелы и затмили небесный свод»³.

Можно было бы привести и другие примеры. Для повести характерны эпитеты и определения, часто встречающиеся в народном творчестве: «мечи булатные», «сталь вороненая», «враг лютый», «калены стрелы», «пшеница белая» и т. д.

Перевод повести «Ратмир и Всемила» был существенным моментом, наряду с переводами славянских народных песен, на пути Челаковского к созданию цикла «Эхо русских песен».

Перевод повести, как уже указывалось выше, был опубликован в 1824 г. Когда Челаковский впервые прочел эту повесть — неизвестно. Не исключена

¹ А. Дуроп. Ратмир и Всемила. «Соревнователь просвещения», ч. I, 1818, стр. 45, 66, 196—216.

² Там же, стр. 207.

³ Там же, стр. 205.

возможность, что это имело место, когда он впервые обратился к «Соревнователю просвещения» за 1818 г., т. е. в конце 1821 г. или в начале 1822 г.

Подводя итог, еще раз следует сказать, что знакомство Челаковского с «Соревнователем просвещения» было безусловно более широким, чем это удастся документировать фактами.

Идеи декабристов о национальной самобытности литературы, о значении народной поэзии для создания национально-оригинальной народной литературы, непосредственный творческий пример выражения запретных мыслей с помощью исторической тематики имели немаловажное значение для Челаковского, тем более, что он знакомился с «Соревнователем просвещения» в период формирования общественно-политических и эстетических взглядов. Идеи декабристов и близких им литераторов как бы играли роль «ускорителя», содействовали кристаллизации его взглядов на народное творчество и литературу, порожденных его собственным общественно-литературным опытом. Так, идея писать для народа у Челаковского уже была («зато меня будет знать сельская молодежь»). Она развернулась при знакомстве с идеями декабристов.

Взаимосвязь указанных явлений русской литературы и чешской поэзии в лице Челаковского закономерна, ибо в общественной жизни и в литературе обоих братских народов происходили, хотя и на разной национальной и конкретно-исторической основе, но в существе своем, в закономерностях своих глубоко родственные процессы, вызванные к жизни антифеодальным движением.

Весной и летом 1822 г., т. е. как раз во время или вскоре после первого обращения Челаковского к «Соревнователю просвещения», когда он читал статьи Гевлича «Нечто о народных песнях», А. Ф. «Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен», а может быть, и повесть Дуропа, в письмах и во вступительной статье к первому тому «Славянских народных песен» Челаковский формулирует ряд основных положений, лежащих в основе всей его литературной деятельности в дальнейшем. Из письма Челаковского от 12 февраля 1822 г., совершенно ясно, что и стать поэтом он твердо решил лишь в это время: «За последнее время, — пишет Челаковский, — в отношении понимания поэзии мои взгляды сильно изменились. Ничто слава, ничто богатство, ничто все остальное для меня — посягаю только на венок поэзии. А если я не могу этого достичь, вся моя жизнь не многого будет стоить». И ниже: «Теперь только бы видеть опубликованными народные песни. Они доставляют мне больше радости, чем мои собственные»¹. Последняя мысль дважды повторяется в этом письме и не раз в дальнейших письмах Челаковского. 20 июня 1822 г. (приблизительно одновременно с работой над предисловием к «Славянским народным песням») Челаковский заявляет в частном письме: «Всю свою жизнь я хотел бы отдать родине и литературе, отказавшись от всех светских радостей. Я хотел бы влиять на народ пером, если не могу обращаться к нему с живым словом»². Это программное заявление поэта о гражданском служении угнетенному народу. Эта мысль развивается у Челаковского в дальнейшем.

В 1822 г. Челаковский глубоко осознает значение народной поэзии не только для изучения народа, но и в создании национально-самобытной

¹ Korespondence a zápisky, I, str. 127.

² Там же, str. 146.

демократической литературы. Определенную роль в этом сыграло наряду с целым рядом иных фактов и знакомство Челаковского с «Соревнователем просвещения».

Чтобы показать идейно-поэтические богатства славянской народной поэзии, указать пути развития чешской литературы, Челаковский с 1822 г. на несколько лет почти полностью оставляет свое собственное поэтическое творчество и уходит в работу по собиранию и изданию славянской народной поэзии, а затем сам создает произведения на материале народной поэзии. Он мечтает о том, что чешские поэты постигнут дух чешской и русской народной песни и будут исходить из народной поэзии в своем оригинальном творчестве.

Челаковский твердо решил посвятить себя литературной деятельности лишь после того, как он осознал активную роль поэзии в общественной борьбе, осознал значение, которое может иметь самобытная чешская литература в борьбе против чужеземного, монархического гнета, когда он глубоко осознал возможность «влиять на народ пером», если политический произвол не позволяет «обращаться к народу с живым словом». Интересны в этой связи мечты Челаковского о славянском романе, которыми он делится в одном из писем 1825 года. Крайне показательны предполагаемые темы:

«...Наша история, ее не исчерпать бы за сто лет, особенно средние века (т. е. эпоха гуситства, эпоха революционных крестьянских войн против европейской феодальной реакции и католического Рима. — С. Н.). А возвышение других наших славянских братьев. Поляки — какой бы это был материал для романа из эпохи двух последних столетий. *Libertum veto* на сеймах при выборах короля (идея ограничения королевской власти. — С. Н.), польские одежды и т. д. А сербы. Их непреклонность перед враждебной властью (!), их барды, гайдуки и т. д. А русские, наконец»¹.

«Непреклонность перед враждебной властью» — вот что влекло Челаковского к исторической тематике. Эту идею хотел он нести читателю.

Создание цикла «Эхо русских песен» в конце 20-х гг. было логическим следствием творческого развития поэта в 20-е годы.

Можно полагать, что Челаковский уже после первого знакомства с «Соревнователем просвещения» вообще стал просматривать русские журналы, хотя бы в поисках песенных текстов (источники целого ряда песен еще неизвестны). Об этом же может свидетельствовать обилие русских цитат и фактов из русской жизни в письмах и сочинениях Челаковского. Дальнейшие исследования могут привести к новым, интересным результатам.

Как мы видели, важным моментом в становлении взглядов Челаковского было его знакомство с рядом положений эстетики декабристов.

Таким образом, в круг идей, привлекавших внимание Челаковского, содействовавших формированию и развитию как общественно-политических, так и эстетических воззрений поэта, следует ввести некоторые идеи декабристов и близких им деятелей.

¹ Korespondence a zápisky, I, str. 266.

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

	Стр.
<i>С. В. Никольский</i> . Иржи Волькер	5
<i>Д. Ф. Марков</i> . Новаторские черты поэзии Христо Смирненского	66
<i>В. И. Злыднев</i> . Борьба за идейно-художественное наследие Ивана Вазова	139
<i>Д. Б. Кацнельсон</i> . К вопросу об отношении Адама Мицкевича к народному творчеству (1820—1829 гг.)	181
<i>Б. Ф. Стахеев</i> . Третья часть «Дзядов» А. Мицкевича	234

СООБЩЕНИЯ

<i>С. В. Никольский</i> . О знакомстве Ф. Л. Челаковского с декабристским журналом	323

*Утверждено к печати
Институтом славяноведения
Академии Наук СССР*

Редактор издательства *В. И. Злыднев*
Технический редактор *Т. А. Землякова*

РИСО АН СССР № 44—24В. Т-04019. Издат. № 23.
Тип. заказ № 1022. Подп. к печ. 26/V 1954 г.
Формат бум. 70×108¹/₁₆. Бум. л. 11. Печ. л. 30,14.
Уч.-издат. 30,6. Тираж 3500.

Цена по прейскуранту 1952 г. 19 р. 80 к.

1-я тип. Издательства Академии Наук СССР
Ленинград, В. О., 9-я линия, дом 12

