

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ИНСТИТУТА
СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

XXI

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ИНСТИТУТА
СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Том XXI



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА 1960

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

*С. Б. Бернштейн, И. К. Бунина, Л. Б. Валев,
В. Н. Кондратьева (ответственный секретарь),
И. Н. Мельникова, И. С. Миллер, С. А. Никитин,
С. В. Никольский (ответственный редактор),
П. Н. Третьяков*

И. К. Горский

К ВОПРОСУ О МИРОВОЗЗРЕНИИ Г. СЕНКЕВИЧА

С именем Генрика Сенкевича, одного из представителей блестящей плеяды польских реалистов второй половины XIX в., неразрывно связаны крупные достижения в области исторического романа. Исторический роман был излюбленным жанром многих польских романистов и является весьма показательным с точки зрения развития польского критического реализма. Произведения, посвященные историческим темам, — это главное в творчестве Сенкевича и вместе с тем характерное для польской литературы XIX в. вообще. Они поэтому заслуживают внимательного рассмотрения.

Это обстоятельство, а также и необычайная популярность исторических романов Сенкевича в прошлом и живой интерес к его произведениям со стороны современных читателей¹, казалось бы, должны были поощрять исследователей к всестороннему и обстоятельному изучению его наследия. Однако творчество Сенкевича до сих пор изучено мало.

Сенкевич — писатель весьма противоречивый. Он был выдающимся художником, классовая сущность идеологии которого была, однако, далеко не прогрессивной. Это создает столько дополнительных трудностей, что не только у нас, но даже в Польше изучение этого классика польской литературы продвигается очень медленно. «Это, несомненно, парадокс польской истории литературы, — пишет современный польский критик Тадеуш Буйницкий, — что о Генрике Сенкевиче, одном из самых популярнейших польских писателей, нет ни полной монографии, ни даже обстоятельного разбора его произведений»².

Польский ученый Стефан Папе справедливо отмечает, что идеология Сенкевича доставляет его исследователям немало трудностей.

¹ О популярности Г. Сенкевича в СССР можно составить себе представление по следующим данным (на 1 октября 1959 г.) Отдела статистики Всесоюзной книжной палаты.

С 1917 по 1959 г. в Советском Союзе было издано:

Г. Сенкевич	— 76 книг на 20 языках	тиражом в 3 363 тыс. экз.
А. Мицкевич	— 62 » » 11 »	» 1 379 » »
Б. Прус	— 40 » » 7 »	» 2 960 » »
Э. Ожешко	— 37 » » 6 »	» 1 692 » »

² T. Bujnicki. Jarosław Maciejewski. «Wielkopolskie» opowiadania Henryka Sienkiewicza. — «Pamiętnik Literacki», 1958, № 4, str. 564.

Из обзора критической литературы о писателе он делает следующее заключение:

«Итак, мы видим, что несмотря на расхождение суждений, ибо одни по-прежнему видят в нем реалиста, другие подчеркивают скорее сказочный аспект исторического видения, Сенкевич как художник с честью выдерживает новую волну ревизии.

Даже для ревизионистов (автор подразумевает людей, критически переоценивающих наследие Сенкевича. — И. Г.) как художник он является признанной величиной, одной из перворазрядных в нашей литературе. Заново „открыть“ Сенкевича надо, следовательно, как идеолога»³.

Неизученность мировоззрения Сенкевича, осложняя проблему переоценки его наследия в целом, препятствует, в особенности, освоению его исторических романов, написанных им после перехода на открыто консервативные позиции. Не разобравшись в характере и причинах этого перехода, нечего и думать об углубленном анализе исторических романов Сенкевича и тем более их своеобразия, в котором самым непосредственным образом выражалась противоречивость его мировоззрения. Настоятельной необходимостью попытаться раскрыть классовую сущность мировоззрения Сенкевича, имея в виду главным образом изучение его исторических романов, и продиктована задача настоящей статьи.

Так как большие художники в своем творчестве обычно поднимаются над узкоклассовым горизонтом до общенародных и даже общечеловеческих задач, то, естественно, возникает вопрос: стоит ли обращать внимание на классовую сущность их мировоззрения? Не является ли это данью вульгарному социологизму? Общеизвестно, что в классовом обществе нет и не может быть внеклассовых писателей и что общее существует лишь в отдельном и через отдельное. Во всех тех случаях, когда мы имеем дело с выражением у писателей общенародного и общечеловеческого, наука должна выяснять, происходит ли это вследствие совпадения интересов данного класса с интересами всего народа и человечества, вследствие перехода писателя с позиций своего класса на позиции другого, более передового класса или же в силу каких-либо других причин. А для этого необходимо знать, идеологию какого класса выражает писатель. Классическим образцом того, как должна марксистская наука раскрывать классовую сущность мировоззрения художника, является ленинская статья «Лев Толстой как зеркало русской революции». Борьба с вульгарным социологизмом отнюдь не означает отказа от всякого социологизма. Напротив, она необходимо предполагает последовательное применение принципов не вульгарной, подлинно научной, марксистской социологии, которая требует от исследователей, имеющих дело с искусством классового общества, рассматривать художественное развитие с точки зрения борьбы классов. Затуманивать классовую сущность мировоззрения писателей или обходить этот вопрос расплывчатыми и односторонними рассуждениями об общенациональном значении их творчества — значит поступаться принципами марксистской науки.

Одной из причин таких попыток, ведущих либо к приукрашиванию идеологии писателя, либо к умалению художественного достоинства его произведений, является отождествление сознания автора с объективными результатами его творчества, т. е. неразличение того, что хотел сказать художник, с тем, что у него сказалось.

Талантливый художник, каким бы ни было его мировоззрение, не может не чувствовать своей зависимости от объективных законов художе-

³ S. P. a r é e. Sienkiewicz wielki czy mały? Kraków, 1948, str. 109, 110.

ственного мастерства. Если его мысль неверна, то в процессе ее образного воплощения ему приходится либо нарушать эти объективные законы, снижая мастерство, либо, уступая их давлению, исправлять свою мысль. Поэтому мы и говорим об огромном значении мировоззрения в творческом процессе и о том, что только прогрессивное мировоззрение содействует художественному мастерству, тогда как реакционное мировоззрение сковывает свободу творчества писателя. Подчеркивая эту активную роль мировоззрения в творческом процессе, некоторые исследователи упускают, однако, из виду определяющее значение объективных законов мастерства и поэтому, когда им приходится сталкиваться с такого рода противоречиями, упрощают вопрос. Они закрывают глаза на то, что писатель, думая одно, сказал другое, и это другое, невольно сказавшееся, объективное, относят за счет сознательного намерения автора, отождествляя замысел с исполнением и таким путем не только обходят вопрос о классовой сущности мировоззрения художника, но даже ухитряются иногда представлять консерваторов чуть ли не революционерами⁴.

В творчестве художника его мировоззрение непосредственно выражается в идейном содержании произведения. При этом необходимо различать авторскую идею, т. е. замысел писателя, его намерение высказать какую-то мысль, его сознательное стремление к достижению определенной цели, от обобщающей мысли читателя, или вывода, который вытекает из прочитанного и называется объективной идеей. Эти две стороны идейного содержания, субъективная и объективная, не всегда совпадают. Причем решающее значение всегда имеет объективная сторона. Люди не всегда сознают объективный смысл своей деятельности, и литература в этом отношении не составляет исключения. Поэтому наряду с многочисленными талантливыми произведениями, принадлежащими писателям с прогрессивным мировоззрением, история знает и таких блестящих художников, которые по своим социально-политическим убеждениям не могут быть причислены к поборникам прогресса и демократии и которые тем не менее оставили после себя ценное для народа художественное наследство. Вот в этих-то случаях и встает во всей сложности и остроте проблема соотношения идеологии художника и объективного идейного значения его произведений, проблема мировоззрения и творчества. Она возникает, следовательно, не потому, что мировоззрение художника не существенно для понимания его творчества, а именно потому, что оно очень существенно, и необходимо объяснить, каким образом могло случиться, что представитель реакционного класса обогащает народ ценными художественными произведениями, выражающими не прогрессивную авторскую тенденцию.

Здесь прежде всего следует заметить, что в подавляющем большинстве таких случаев идеология писателя оказывается реакционной лишь в части социально-политических убеждений, тогда как в области эстетических убеждений почти всегда бывает прогрессивной, по крайней мере в основном и главном. Между тем в силу общественного разделения труда значение составных частей мировоззрения для практической деятельности людей не одинаково, и обратное воздействие специфической практики на различные убеждения, которые исправляются ею, развиваются, углубляются, также не одинаково. Так, Сенкевич, который отнюдь не был аполитичным, однако, не глубоко разбирался в политике. «Я — труженик пера, который не разбирается в интересах и действиях, связанных с практической политикой, и который никогда не имел дела

⁴ См. кн.: И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958, стр. 160—164.

с этими вещами»⁵, — говорил он. Но Сенкевич был глубоким знатоком эстетики и уделял ей исключительное внимание.

Это значит, что противоречие возникает не вообще между мировоззрением художника и объективным идейным значением его творчества, а между отдельными сторонами его мировоззрения, например между социальными и эстетическими убеждениями писателя, между реакционными социально-политическими взглядами и объективным смыслом его произведений, имеющих прогрессивное значение. Правда, важное значение эстетических убеждений для художника не умаляет огромной роли социально-политических взглядов в его творчестве. Но тут надо считаться с тем, что в общем ложное убеждение не исключает возможности для любого мыслителя высказывать верные частные суждения.

С противоречиями этого рода мы сталкиваемся при изучении роли мировоззрения в творчестве Сенкевича.

* * *

В самом деле, кто такой был Сенкевич по своим убеждениям?

Обычно на это отвечают, что в 70-е годы, т. е. в первый период своего творчества, он примыкал к демократическому лагерю, а в начале 80-х годов переметнулся к консерваторам. Такая точка зрения утвердилась еще при жизни Сенкевича. Так, Э. Ожешко в письме Т. Т. Ежу от 7 июля 1881 г. сообщала: «А пророс Сенкевича, его отступничество от прогрессивного лагеря решительно и очевидно. Был в Кракове, делал визиты станчикам, которые давали в его честь обеды; в Варшаве он громогласно говорит о том, что он только художник, что, следовательно, все научные и философские идеи и теории вовсе его не касаются. Преподанных друзей избегает, не разрешил включить в издание своих сочинений ярко демократических „Юморесок из портфеля Воршиаллы“, об „Эскизах углем“ говорит, кому только может, что это грех молодости»⁶. В этих сообщениях Ожешко достоверным является только разрыв Сенкевича с позитивистским лагерем, который здесь назван «прогрессивным лагерем», а все остальное, как заметил Ю. Кшижановский⁷, относится к области более чем сомнительных слухов о Сенкевиче.

В отличие от Ожешко Леся Украинка не считала Сенкевича каким-то отступником. Но и она была того мнения, что в начале своего творчества Сенкевич был демократом, приверженцем «народнического направления» в литературе и притом более решительным, чем даже Прус и Ожешко. «Генрих Сенкевич, — пишет она, — взял сначала народнический тон гораздо более решительно, чем все его товарищи по направлению»⁸.

В обоснование своего мнения Л. Украинка, так же как и Ожешко, ссылается на «Эскизы углем», как на яркое выражение «народнических» симпатий писателя.

Эта точка зрения неоднократно высказывалась и на страницах нашей печати. «В своем раннем творчестве Сенкевич выступает, таким образом, как писатель-реалист, демократ», — пишет, например, Е. Цыбенко. «Даль-

⁵ H. Sienkiewicz. Dzieła. T. I—LX. Warszawa, 1948—1955; t. LVI, 1951, str. 20, 21. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской — страницы.

⁶ E. Orzeszkowa. Listy, t. 1. Warszawa, 1937, str. 176.

⁷ J. Krzyżanowski. O bibliografii literackiej Sienkiewicza. — H. Sienkiewicz. Dzieła, t. LVII, str. 7.

⁸ Л. Украинка. Заметки о новейшей польской литературе. — «Жизнь», 1901, № 1, стр. 108.

нейшее творчество Сенкевича, — продолжает она, — характеризуется спадом демократизма, усилением противоречий, появлением реакционных тенденций в некоторых его произведениях»⁹.

Одним словом, согласно этой концепции, в 70-е годы Сенкевич был поборником демократии, писателем-демократом.

Но так как демократический лагерь складывался из буржуазных демократов, рабочих и крестьян, то по-прежнему остается неясным, выразителем какой же демократии был Сенкевич и кому он собственно изменил. Кроме того, надо еще объяснить, почему сам писатель, став редактором «Слова», органа консервативной шляхты Королевства Польского, не только не замечал изменения своей позиции, но, напротив, подчеркивал верность прежним убеждениям¹⁰. «О своих убеждениях и принципах не буду Вам писать трактатов, но все же должен упомянуть, — писал он С. Смольке¹¹ в январе 1882 г., — что не все, быть может, что выйдет из-под моего пера и будет в „Слове“, могло бы быть помещено в „Часа“. Свой образ мыслей я высказывал, насколько мог, в том, что писал, и не думаю, чтобы я изменился» (LVI, 130).

Как видим, сам Сенкевич считал себя последовательным. Прав ли он в этом или это было только иллюзией, самообманом писателя?

Те, кто относит молодого Сенкевича к писателям-демократам, указывают, во-первых, на то, что в его ранних рассказах еще не так заметны те противоречия, которые обострились позднее; во-вторых, на очевидное прогрессивное значение этих рассказов и, наконец, на антибуржуазные выпады, в особенности же на меткие язвительные замечания в адрес буржуазной демократии США, Англии и Франции. Но неразвитость противоречий в творчестве писателя еще не снимает вопроса об их социальной природе. И вообще прогрессивное значение творчества писателей не может служить достаточным основанием для умозаключения о демократизме их мировоззрения. Что же касается антибуржуазных выпадов, то сами по себе они еще не решают вопроса. История знает немало примеров подобной критики, исходившей также со стороны представителей отживающих классов. Тут все дело в том, с каких позиций и во имя чего ведется эта критика.

Генрик Сенкевич начал свою литературную деятельность в 1869 г., когда польское общество еще болезненно переживало последствия восстания 1863—1864 гг. Наиболее активные силы польской демократии были разгромлены в ходе подавления восстания. Уцелевшие от разгрома демократические элементы скрывались в подполье или в эмиграции. Патриотические круги шляхетства, против которых царские власти предприняли ряд репрессивных экономических и политических мер, находились в состоянии полнейшей деморализации.

В результате поражения восстания и аграрной реформы 1864 г. польское общество окончательно закрепилось на прусском пути развития капитализма, на который оно вступило еще в первой половине XIX в. Тем не менее польские помещики были недовольны результатами аграрной реформы. Хотя восстание пало, хотя участвовавшая в нем революционно-демократическая партия была разгромлена, царское правительство не могло не считаться с ее влиянием на крестьян и вынуждено было

⁹ Е. З. Цыбенко. Генрик Сенкевич. В кн.: «Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века». Изд-во МГУ, 1956, стр. 588.

¹⁰ J. Krzyżanowski. O bibliografii literackiej Sienkiewicza. — H. Sienkiewicz. Dzieła, t. LVII, str. 7.

¹¹ С. Смолька был редактором «Часа» — органа галицийской реакционной аристократии, или тех самых «станчиков», о которых говорит Ожешко.

Крым

провести в Королевстве Польском земельную реформу на условиях, менее выгодных для дворянства, чем в России. Это вызвало всеобщее раздражение шляхты, не исключая даже той, которая участвовала в восстании, и явилось причиной взрыва неистовой аристократическо-клерикальной реакции.

Реакцией на поражение восстания 1863 г. был и варшавский позитивизм. Он выражал интересы той польской буржуазии, которая защищала победивший в Польше прусский путь развития капитализма и боролась за союз с помещиками. Связанная с ними экономически, эта преуспевающая польская буржуазия никогда не была последовательно патриотической и антифеодальной¹². Тем более не могла она играть прогрессивную политическую роль в послереформенный период. Осуждая повстанческую борьбу как вредную, как авантюризм, идеологи этой буржуазии во главе с А. Свентоховским, признанным вождем варшавского позитивизма, противопоставили передовым традициям шляхетского освободительного движения свою программу «органического труда» и «работы у основ». «Работа у основ», провозглашавшаяся варшавскими позитивистами, означала в конечном счете отказ от борьбы за национальную независимость и даже от претензий на участие в политической жизни ради выгод материальной наживы¹³. Единственно целесообразным средством укрепления польской нации позитивисты признавали обогащение и экономическую экспансию. Основанная на идее классового мира, одобренная фразами о долге перед родиной и народом, их программа «органического труда» была рассчитана на идеологическое закабаление трудящихся и не в последнюю очередь на подчинение крестьянства просвещенной опеке помещиков. Словом, это была идеология приспособления к новейшим буржуазным формам эксплуатации трудящихся в условиях сохранения национальной неволи. «Реакционный, регрессивный характер идеологии в наисущественнейших вопросах, — справедливо говорит об идеологии варшавского позитивизма польский ученый С. Сандлер, — не мог охватывать с течением времени все с большей напористостью и всесторонностью все области жизни, на которые она пыталась влиять»¹⁴. Но прежде чем «аспект борьбы всего буржуазно-помещичьего лагеря против народных сил безраздельно возобладал над аспектом борьбы внутри самого этого лагеря»¹⁵, варшавский позитивизм в конце 60-х—начале 70-х годов успел сыграть некоторую роль в развитии польской культуры.

Развитие капитализма необходимо влечет за собой разрушение феодальных, патриархальных, идиллических отношений. Буржуазия заменяет эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями,

¹² W. Kuła. Kształtowanie się kapitalizmu w Polsce. Warszawa, 1955, str. 102—111.

¹³ Поэтому Леся Украинка пишет, что «в Польше именно позитивисты и реалисты являлись противниками всяких „теорий катастроф“ в политике; эти теории были гораздо более по сердцу ультрамонтанам и патриотам старого закала, знать не хотевшим Дарвина, Конта и Спенсера и упрекавшим «молодых» в подрывании патриотических традиций, в отречении от национальных идеалов. Борьба «отцов и детей» в польском обществе и литературе проявлялась именно в том, что отцы брали детей за умеренность и аккуратность, а дети упрекали отцов в легкомыслии и расточительности своих собственных и народных сил» (Л. Украинка. Заметки о новейшей польской литературе. — «Жизнь», 1901, № 1, стр. 104). Действительно, варшавские позитивисты, называвшие себя партией «молодых», относили к партии «старых», или «идеалистов», не только поборников феодально-католической реакции, но и польских революционеров и польских патриотов, не желавших мириться с национальным угнетением, и вообще всю патристически настроенную шляхту, участвовавшую в восстании или сочувствовавшую ему.

¹⁴ S. Sandler. Ze studiów nad Świątchowskim. Warszawa, 1957, str. 63.

¹⁵ S. Sandler. Ze studiów nad Świątchowskim, str. 30.

«эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой»¹⁶. Это имеет решающее значение для уяснения социальной, классовой обусловленности поведения людей, общественной сущности их психологии, морали и т. д. и, следовательно, служит также необходимой предпосылкой развития критического реализма. В Польше первые ростки реализма возникли еще в недрах романтической поэзии 30-х годов и в дальнейшем продолжали развиваться главным образом в прозе Ю. И. Крашевского и Ю. Коженевского. Однако для полной победы реализма и превращения его в господствующее направление польской литературы благоприятные условия сложились лишь в эпоху интенсивного развития капитализма и окончательного разрушения старого патриархального уклада, которая наступила после разгрома восстания 1863 г. и крестьянской реформы в Королевстве Польском. Поражение шляхетского освободительного движения развеяло множество иллюзий и надежд, питавших ранее романтический пафос польской поэзии. Отныне польский романтизм уже не мог развиваться на своей прежней основе. Новое общество знало цену трудовым будням и достаточно хорошо понимало значение материальных условий жизни в развитии человеческих характеров, взаимоотношений, психологии, морали и т. п. Оно хотело видеть в искусстве отражение своей жизни, современных житейских конфликтов, требовало изображения новых сюжетов и нового их освещения, соответствующего мироощущению людей буржуазной эпохи. Литераторы, которые пренебрегали этой потребностью общества в познании изменившихся условий его жизни и продолжали культивировать старые формы «вечной» поэзии, отрывались от жизни, становились формалистами, эпигонами романтизма. Под знаком борьбы с романтизмом, за обновление искусства с конца 60-х годов XIX в. начался новый период истории польской литературы.

Инициаторами борьбы с романтизмом в польской литературе были варшавские позитивисты. Они первые заговорили о том, что пора освободиться от «неограниченной власти» поэзии, что романтизм не может служить надежным маяком, что он похож на блуждающий огонек, сбивающий с пути и ведущий к гибели. Часть из них, осуждая шляхетское освободительное движение, вместе с ним обвиняла в страданиях польского народа также старую «экзальтированную» поэзию, под которой подразумевалось революционно-романтическое направление во главе с А. Мицкевичем и Ю. Словацким. Умонастроения этой части приверженцев варшавского позитивизма, наиболее последовательно выражавших его реакционную сущность, ярко отразились в статье Ф. Крупиньского «Романтизм и его последствия»¹⁷. Воинственная антиреволюционная тенденциозность, призывы к классовому примирению, затушевывание коренных противоречий между трудом и капиталом и требование утилитаризации искусства, низведения поэзии до роли прислужницы буржуазии — вот что характеризует классовое лицо варшавского позитивизма. Отрицательное влияние этой буржуазной идеологии сказалось на многих произведениях и Э. Ожешко, и Б. Пруса, и других писателей. У Сенкевича, в частности, это влияние можно обнаружить в его ранних рассказах под названием «Юморески из портфеля Воршиллы» (1872), где идеализированные буржуазные дельцы выставляются героями, достойными подражания. Но это лишь одна сторона воздействия этой идеологии. В той мере, в какой варшавский позитивизм боролся за сближение искусства с современной жизнью, против эпигонов романтизма и клерикально-аристо-

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4. М., 1955, стр. 426.

¹⁷ «Ateneum», 1876, t. II, str. 111—141.

кратической реакции, его влияние на писателей не расходилось с реалистической тенденцией их творчества. В конце 60-х—начале 70-х годов к такой борьбе с реакцией вынуждала варшавских позитивистов необходимость защиты интересов буржуазии и капитализирующейся шляхты.

Интересы развития капитализма настоятельно требовали преодоления патриархальной отсталости, требовали известного научно-технического прогресса, привлечения капиталов еврейской части населения Польши, использования в промышленности дешевого женского труда и т. д. Ввиду этого особенно нетерпимым становилось засилье аристократии и клира. Они не только глушили всякую научную мысль, но и разжиганием кастовых предрассудков мешали шляхте приспособляться к буржуазной действительности, приобщаться к торгово-промышленному движению. Апологеты польского капитализма вынуждены были выступить против крайностей феодальной реакции и клерикализма. Среди немногих органов либеральной печати самым боевым стал варшавский журнал «Пшеглэнд Тыгоднёвы». Вокруг него объединились силы молодых талантливых публицистов, писателей, ученых. «Молодые» подвергли критике аристократическую спесь, косность и другие сословные пороки шляхты. Художественное преломление этой критики мы находим, например, в «Юморесках» Сенкевича.

Некоторые из «молодых», особенно Свентоховский и Ожешко, настаивали на признании евреев равноправными членами польского общества и добивались эмансипации женщин. Обличая религиозный обскурантизм, варшавские позитивисты — и прежде всего Свентоховский — защищали право науки на свободное, не стесняемое церковью развитие. Правда, придерживаясь далеко не прогрессивной политической позиции, они и в области общественных наук насаждали реакционные идеи, заимствованные из арсенала западноевропейской позитивистской философии. Однако в деле распространения естественно-научных знаний в Польше их просветительская деятельность была полезной. В первые годы после восстания, пока подавленная, терроризированная польская демократия вынуждена была молчать, даже борьба с позиций защиты прусского пути развития капитализма против крайностей феодально-церковной реакции имела свою положительную сторону. Поэтому в начале 70-х годов варшавский позитивизм вовлекал в сферу своего влияния и некоторую часть демократии. Особенно сильным было его влияние на интеллигенцию, рекрутировавшуюся почти целиком из разорявшегося дворянства. Для этой формирующейся прослойки буржуазного общества вопросы устройства в жизни на первых порах после восстания были едва ли не самыми большими вопросами. Естественно, что варшавский позитивизм с его идеологией приспособления импонирует многим ее представителям, выражавшим в сущности интересы различных классов и общественных групп¹⁸.

¹⁸ Вот почему нельзя согласиться с теми польскими исследователями, которые считали идеологию варшавского позитивизма чуждой Сенкевичу вообще и объявляли его поддержку этой идеологии поверхностным увлечением молодости. Такой взгляд последовательнее всех отстаивал С. Бжозовский: «Сенкевич — в этом я убежден вполне — искренне пытался внушить себе мировоззрение демократического либерализма, но ему сразу бросалась в глаза его дисгармония» (St. Bżozowski. *Współczesna powieść polska*. Stanisławów—Warszawa, str. 61, 62). По мнению Бжозовского, Сенкевич как выразитель настроений шляхетства «должен был страхнуть с себя идеологическое, или фразеологическое наслоение либеральных позитивных лозунгов» (там же, стр. 62). Бжозовский явно не видел того, что так называемый демократический либерализм боролся с пережитками феодализма в сознании шляхты во имя ее собственного блага, ради ее приспособления к буржуазным порядкам, т. е. на деле отстаивал пережитки феодализма в экономике, поэтому он не видел и того, что варшавский позитивизм

Каковым было отношение Сенкевича к варшавскому позитивизму? До 1872 г. Сенкевич изредка печатался в позитивистском «Пшеглёнде Тыгоднёвом». С 1872 г. он становится постоянным сотрудником «Нивы», потом — «Газеты Польской», которая в отличие от «Нивы» склонялась к поддержке аристократических противников позитивизма. Но это еще мало что говорит об идеологической позиции Сенкевича. Гораздо важнее его прямые высказывания. «Были минуты, когда мы грезили, — пишет он в первом из своих фельетонов, которые печатались в «Газете Польской» за 1873 г. под рубрикой «Без заглавия», — расслабленные прекрасной, возможно, но печальной мечтательностью, мы, казалось, погрузились в глубокий сон. В эти минуты время не задерживалось над нами. Жизнь текла своим обычным огромным руслом, иные обогнали нас, мы остались позади. Ныне гонимся за теми, которые вырвались вперед. Для этой погони нужны соответствующие силы, наша пресса не усомнилась в них и сказала себе: „Иди, а где не сумеешь перепрыгнуть — там перелезь“. Принцип этот прямо противоположен гербовому девизу: „Сломайся, но не гнись“, — но по отношению к нашему обществу он более справедлив. Научные, экономические и общественные дела были у нас заброшены; мы взялись за этот участок, и сегодня уже не на одном поле происходит движение» (XLVII, 6). Как и другие позитивисты, Сенкевич отдавал себе отчет в отсталости Польши, в необходимости наверстать упущенное время и с одобрением отзывался об оживлении научной, экономической и общественной деятельности. От ортодоксов варшавского позитивизма он отличался только тем сочувствием «прекрасной, возможно, но печальной мечтательности», за которым скрывалось его несогласие с отрицательной позитивистской оценкой идей национального освобождения Польши и польского романтизма. И в этом отношении Сенкевич был прав. Солидаризируясь с ними в том, что касается важности приспособления к буржуазным порядкам, Сенкевич писал: «Раздаются у нас голоса против политикомании — и справедливо; у нас столько личных и общих дел, за которые взяться горячо было бы для нас полезнее и день ото дня становится все настоятельнее и необходимее» (XLVII, 9). Но в то же время Сенкевич отвергал ту лицемерную проповедь аполитизма, которая исходила от Свентоховского и его единомышленников. «Не только от международной, но и от внутренней политики некоторых государств зависят, а и иногда и очень зависят наши собственные дела, — писал он, намекая на зависимость Польши от угнетавших ее держав. — Знать об этом полезно, а иногда и необходимо, чтобы не делать глупостей. Хорошо также при случае поучиться, как это люди улаживают свои внутренние и международные отношения, иногда довольно delicate и запутанные... В таких-то вот запутанных и накаленных делах все мы принимаем невольное участие, и те, которые ропщут в газетах на политику, еще поспешнее хватают газеты, чтобы что-нибудь узнать, как и те, которые даже слова „политика“ не знают» (XLVII, 9, 10).

Для характеристики идеологии Сенкевича показательны его отношения к борьбе двух направлений польской прессы: буржуазно-помещичьего, или позитивного, и феодально-шляхетского, которое он называл идеальным. По его мнению, в обоих лагерях не было недостатка «в более

никак нельзя противопоставлять шляхетской идеологии вообще. Что же касается «фразеологического наложения либеральных, позитивных лозунгов», то их отбросил не только Сенкевич, но и сам Свентоховский, как только польская буржуазия столкнулась с революционным движением пролетариата. Разница только в том, что Сенкевич сделал это раньше и решительнее Свентоховского.

или менее консервативных или радикальных оттенках», так что «борьба, ведущаяся с ожесточением по краям, смягчилась по мере приближения к середине» (XLVII, 54). Сенкевич не отрицал серьезных разногласий между этими направлениями по социальным и религиозным вопросам. Но он считал при этом, что оба направления преследуют одну общую цель. Этой целью, по его словам, было «общественное благо». «Но так как к одной цели, — пояснял он, — могут вести разные пути, то не удивительно, что люди выбирают разные пути и идут ими. Это и необходимо и нужно» (XLVII, 6). Для Сенкевича с самого начала характерно было стремление к компромиссу между борющимися группировками. Он осуждал консервативную позицию феодально-шляхетских кругов, находя ее неразумной и вредной для шляхетства в условиях ломки старых отношений. Но он не во всем соглашался и с либеральной идеологией буржуазно-помещичьего лагеря (например, ему были чужды аполитичность варшавских позитивистов и их склонность к примирению с национальным угнетением)¹⁹. Словом, Сенкевич выражал идеологию какой-то прослойки польского общества, которая занимала в борьбе этих влиятельных группировок неопределенное, промежуточное положение. Только поэтому он воздерживался от безоговорочной поддержки той или иной стороны, стараясь заимствовать у них то, что казалось ему разумным и справедливым. Принципиальную борьбу сторонников разных путей достижения «общественного блага» Сенкевич считал признаком жизни — тем пульсом, которым измеряется здоровье и обилие жизненных сил общества, и, наконец, средством взаимного контроля, взаимного предостережения и поощрения к возможному совершенству. Эта точка зрения показывает, что Сенкевич (так же, впрочем, как и Свентоховский) великолепно сознавал солидарность господствующих классов и не делал из варшавского позитивизма антишляхетского направления. Правда, уже в 1873 г. Сенкевич выражал свое недовольство тем, что к борьбе «молодых» со «старыми» стала примешиваться «иная, худшая, более частная стихия» (XVII, 54), а именно — издательская страсть к наживе. С течением времени это недовольство возрастало и, наконец, в 1875 г. вынудило его дать отпор «Пшегленду Тыгоднёвому» на страницах «Нивы». «„Пшегленду Тыгоднёвому“ надо любой ценой обратить на себя внимание — и больше ничего. Журнал уже окончательно изжил себя и поддерживается искусственными средствами; некогда он был выразителем временной, но существенной потребности, ныне является выразителем издательской алчности... некогда он был колокольчиком, будившим к труду и деятельности, ныне стал колотушкой, которая ненужным и страшным скрипом мешает людям работать» (XLVII, 219). Несмотря на свои выпады против ведущего органа варшавских позитивистов, Сенкевич, однако, продолжал оставаться их соратником вплоть до 1880 г. На это указывают прежде всего его «Письма из путешествия». Они проникнуты, в сущности, той же заботой о приспособлении польского общества к новейшей буржуазной цивилизации, что и позитивистская печать. Так, касаясь острых классовых противоречий в Англии, Сенкевич пишет: «К счастью, однако, люди имеют здесь разум и вместо того, чтобы ложиться камнем поперек общественным течениям, стараются овладеть ими и урегулировать их берега.

¹⁹ «Из великих писателей этого периода, живущих в границах Королевства Польского, — говорит Сандлер, — пожалуй, только Сенкевич и, конечно, Конопницкая никогда не проповедовали идею подчинения системе национального рабства (ибо таков объективный, исторический смысл легальности)» (S. Sandler. Ze studiów nad Świętochowskim, str. 48).

Не удивительно, что потом волны, которые могли затопить страну, вращают колеса мельниц и лесопилен» (XLI, 31). Нетрудно заметить, что в этом намеке на неразумие польских консерваторов звучит либеральная аргументация варшавских позитивистов, не раз обращавших внимание отсталой шляхты на опыт западноевропейской буржуазии. О том, что писатель в конце 70-х годов все еще находился под влиянием либеральных тенденций варшавского позитивизма, свидетельствует и такой факт. По словам Сенкевича, редактор «Газеты Польской» Э. Лео в 1878 г. отказался опубликовать одно из его очерковых писем «как радикально анти-религиозное, ультра-атеистическое etc.» (LVI, 38) и этим вызвал с его стороны протест: «Быть может также, — писал он Лео, — что мои убеждения уже не идут рука об руку с направлением и задачами газеты; что есть, однако, счастливы, которым позволено иметь свое мнение в газете, доказывают мне „Письма из Галиции“, которые я сейчас читаю. Не упрекну их ни в чем, что касается формы, ибо написаны они хорошо, но более совершенной квинтэссенции клерикализма, nepотизма, станчи-ковщины, преклонения перед разными „почтенными графами“ etc. я давно не встречал» (LVII, 96). Если сделать поправку на явное преувеличение (ибо Сенкевич атеистом никогда не был), то станет очевидным совпадение его отрицательного отношения к клерикально-аристократической реакции с оппозицией варшавских позитивистов. Но факт известной солидарности Сенкевича с либеральными тенденциями варшавского позитивизма сам по себе не дает нам ясного представления о классовой сущности мировоззрения писателя, ибо варшавский позитивизм, как уже отмечалось, охватывал своим влиянием представителей различных социальных слоев.

* * *

С чьих позиций и во имя чего боролся молодой Сенкевич, он с полной определенностью говорит в первом же из своих фельетонов «Без заглавия» за 1873 г. Он с неодобрением пишет о том, что внимание прессы всецело поглощено развитием капиталистического города и что она совсем не интересуется страной полей, лугов и лесов — «безбрежной равниной, полной новых деревенских домов, и старых застенков, и шляхетских усадеб, и еврейских местечек, говорливых и плутующих». Эта область рутинной польской жизни представлялась ему самой интересной, наиболее поэтичной и в то же время очень важной по своему экономическому и национальному значению. «Шляхтича и крестьянина, — поясняет он, — держит в кармане торговец. — Все, что один и другой производят, все, в чем оба нуждаются, должно пройти через руки спекулянта и оставить в них половину, зачастую более половины стоимости. Нельзя ли обойтись без этого посредничества? ... Для нас деревня значит больше, чем город. Как бы мы далеко ни продвинулись по пути промышленного развития, нашим главным средством производства всегда будет земля, главным богатством — ее продукт; значит, никто почти не заинтересован так, как мы, в том, чтобы внимательно следить за всем, что связано с земледелием» (XLVII, 7). В 70-е годы XIX в., в период бурного развития капитализма в Польше, эта точка зрения была типичной для экономически отсталого, патриархального, главным образом мелкопоместного дворянства.

В прошлом эта многочисленная прослойка польского населения составляла одну из активнейших сил шляхетского освободительного движения, и она, естественно, оказалась душеприказчицей традиций шляхетского патриотизма. Из всех слоев польского дворянства она более других

пострадала от репрессий царского правительства за участие в восстании 1863 г. Теперь же она страдала вследствие буржуазной конкуренции. Если крупные и средние помещики, располагавшие большими угодьями, подсобными постройками, инвентарем и денежными средствами, сравнительно легко приспосабливались к изменившимся условиям, то мелкопоместная шляхта, потеряв по реформе даровой труд крепостных, сплошь и рядом оказывалась не в состоянии обеспечить себя ни тяглом, ни рабочей силой, делала долги и, поставленная в неравные условия рыночной конкуренции с преуспевающими землевладельцами, разорялась. Ее дети должны были довольствоваться положением экономов, лесничих, приказчиков, а главное — искать счастья в городе, где они составляли основную массу интеллигенции²⁰. Эта относительно маломощная прослойка польского дворянства тем болезненнее переживала процесс буржуазных преобразований в деревне, чем крепче была связана с отсталыми патриархальными формами земледелия. Она поэтому с тоской вздыхала о прошлом и была насквозь косной, консервативной. Подвергаясь эксплуатации со стороны земельной аристократии, этой наиболее реакционной силы польского общества, она нередко смыкалась в своем протесте против угнетения и реакции с демократическими массами польского народа. Но в то же время она цепко держалась за прежние сословно-религиозные предрассудки, без которых ее патриархальное воображение не могло представить себе польского патриотизма. Сохранение условий ее существования естественно представлялось ей залогом национального процветания, и этим определялось ее отношение к другим классам. Вынужденная в силу обстоятельств приспособляться к капиталистическим порядкам, она в то же время осуждала и эти порядки, и политику соглашательства крупной буржуазии и земельной аристократии с иноземными угнетателями Польши. Национальное освобождение родины по-прежнему являлось ее заветной мечтой. Но реальных возможностей осуществления этой давнишней мечты, не раз уже терпевшей крушение в прошлом из-за шляхетского эгоизма, она теперь не видела и не могла видеть. В новых условиях завоевание национальной независимости могло быть осуществлено только революционным пролетариатом, в корне враждебным тому

²⁰ Этот процесс расслоения шляхты, связанный с преобразованием сословно-феодального общества в буржуазное, с образованием новых классов, с формированием польской буржуазной нации, начался еще в конце XVIII в. и интенсивно протекал уже в первой половине XIX в. Однако, как отмечает польский историк Витольд Куля, это был длительный процесс, захвативший вторую половину XIX в. «Расслоение шляхты, — пишет В. Куля о первой половине XIX в., — хотя уже далеко зашло, также еще не завершено. Часть шляхты превращается в капиталистических предпринимателей. Часть, утратив свое имущественное состояние, влилась в другие общественные прослойки и, пополняя административный персонал крупной земельной собственности или интеллигентско-чиновничьи кадры, этим путем, не имея уже средств производства, пыталась удержаться на привилегированных позициях в обществе. Большая часть, однако, старается любой ценой продолжать хозяйство по-старому, обрабатывать свои усадьбные земли с помощью барщины и крестьянского инвентаря. У нее, впрочем, нет выбора. Собственными средствами для перестройки своего хозяйства она не располагает, производственный кредит ей нелегко получить, тем более, что ее обычно уже обременяла серьезная задолженность, а так часто практикуемый более зажиточной частью шляхты способ продажи части земель или леса в целях получения средств для капиталовложений в оставшуюся часть владений при ее небольшом имущественном состоянии для нее также закрыт. Поэтому на фронте классовой борьбы эта часть шляхты будет наиболее реакционной силой, консервативной на каждом шагу, так как пути к капитализму угрожают ей разорением» (W. Kuła. Kształtowanie się kapitalizmu w Polsce, str. 116, 117). Как свидетельствуют многочисленные жалобы и нарекания в польской прессе, положение этой части шляхты стало особенно тяжелым после крестьянской реформы 1864 г.

шляхетскому отечеству, о котором мечтала эта деклассирующаяся прослойка польского дворянства. Ей поэтому не оставалось ничего другого, как защищать католицизм наряду с польской самобытностью и из патриотических побуждений вести идеологическую борьбу против космополитических тенденций внутри своего класса и в особенности против ассимиляторской политики угнетавших Польшу держав. На первых порах, пока развитие буржуазного общества не породило острых классовых противоречий, эта прослойка шляхты видела для себя основную опасность со стороны иноземных угнетателей Польши и капитала, вырывавших у нее из рук землю. Но как только на арену политической борьбы выступил в начале 80-х годов революционный пролетариат, она решительно перешла на сторону буржуазии и стала воинственным оплотом польского мещанства. Шаткость ее общественного положения, когда одна ее часть удерживала за собой имения, а другая, теряя их, шла в услужение к богатым землевладельцам и капиталистам или же вовсе опускалась на дно социальной нищеты, служила источником глубоких, раздиравших ее противоречий. Эти противоречия ярко проявились в мировоззрении и творчестве Генрика Сенкевича.

Какой бы темы ни касался он в своем раннем творчестве — и в публицистике и в художественных произведениях, — он всегда имел в виду прежде всего интересы именно этой прослойки, которая, говоря его словами, больше жила воспоминанием, чем надеждой. С тяжелым сердцем пишет он, например, о предстоящем переоборудовании дворца Вишневецких на фабрику и с унынием комментирует: «Времена меняются. К лучшему ли? Как для кого. С точки зрения субъективной — к худшему для тех, которые живут воспоминанием; к лучшему для тех, которые живут надеждой» (XLVII, 27). Эта неуверенность в будущем была чрезвычайно характерна для патриархального дворянства, потерявшего почву под ногами. Ибо в общем положение помещичьего землевладения в Королевстве Польском после крестьянской реформы далеко не было таким плачевным, каким оно представлялось Сенкевичу. О ком думал Сенкевич, лучше всего говорят его жалобы на существующую систему кредита, ставившую нуждающихся землевладельцев в менее выгодные условия по сравнению с богатыми, его постоянные сетования на практическую неспособность шляхты, ее традиционную беззаботность и его многочисленные советы беречь деньги, воздерживаться от заграничных поездок, экономить на бальных нарядах жен и дочерей и т. д. Для большинства польских помещиков, тем более обуржуазившейся шляхты, эти советы имели не большее практическое значение, чем настоятельные рекомендации Сенкевича учить шляхетских сыновей и дочерей ремеслу на случай, если бы им пришлось добывать хлеб собственным трудом. Но для патриархальной, прежде всего мелкопоместной шляхты, не выдерживавшей конкуренции и разорявшейся, они действительно были жизненно актуальными. Поэтому, когда Сенкевич доказывал, что ремесла, особенно при соответствующем умственном образовании, «дают хлеб более верный, чем почти любая другая профессия» (XLVII, 39), он выражал интересы не всей шляхты вообще²¹, а именно ее патриархальной деклассирующейся

²¹ Такой огульностью определений грешит, например, Станислав Бжозовский, который, подлаживаясь под марксистскую социологию, пытался рассматривать явления литературной жизни с точки зрения борьбы классов. Он провозглашает Сенкевича идеологом шляхты, не уточняя при этом, какой шляхты. Между тем интересы земельных магнатов, обуржуазившихся помещиков и, скажем, однодворцев, тоже считавших себя шляхтой, были весьма различны, и отношение этих прослоек к другим классам также было не одинаково. Огульность и метафизичность приводят Бжозовского к вуль-

части. Отнюдь не состоятельных помещиков и не предприимчивых хозяев имел он в виду и тогда, когда писал в 1873 г.: «Все мы жалуемся на плохие времена, на нехватку денег, на все учащающиеся банкротства, на ускользание имений из наших рук и т. д., причем вину сваливаем на обстоятельства. Слов нет, недавно прошедшие (по цензурным соображениям Сенкевич не мог открыто писать о последствиях восстания 1863 г. — И. Г.) и теперешние обстоятельства не мало содействовали общей беде, но, кроме того, признаемся положá руку на сердце, что немалой причиной ее является роскошь». И он с пылом и наивно принимался доказывать, что нежелание шляхты расстаться с прежней привычкой жить на широкую ногу вело к «утрате имений», упадку хозяйства и общему разорению» (XLVII, 78). При этом чрезвычайно показательно, что Сенкевич принимал разорение патриархальной прослойки шляхетства за реальную угрозу для всех землевладельцев и даже возводил это в общенациональное бедствие. «Пусть кто угодно подозревает меня в пессимизме, — заявлял он, — но я еще раз повторяю, что в этих условиях земледелия, при нынешнем состоянии кредита, при нынешнем отношении капитала к земле, разорение рано или поздно станет всеобщим» (XLIX, 71).

Он искренне верил, что особые условия сохранения мелкопоместного дворянства — условия предшествующей эпохи — были теми общими условиями, при которых только и могла процветать польская нация.

В свете этой иллюзии Сенкевича понятным становится также его отношение к феодальной Речи Посполитой, тоже типично патриархальное, характерное для мелкопоместной шляхты. В противоположность идеологам антипатриотической феодальной знати и космополитической буржуа-

гарному социологизму. Вульгарной его логику делает не то, что он, анализируя искусство с точки зрения социологии, интересуется классовой сущностью мировоззрения Сенкевича, а то, что он рассматривает эту сущность как неизменную, застывшую, считая ее как бы врожденной. «Сенкевич, — пишет он, — родился классиком, но он родился классиком прослойки, находящейся в упадке. И поэтому его видение мира — законченное, замкнутое, ясное — стало с самого начала ложью, ложью тем более опасной, что она была плохо погребенной, плохо преодоленной правдой прошлого. Поэтому сразу же выступает также другая черта художественности Сенкевича. Он является совершенным благодаря ограниченности, пластиком благодаря слепоте, художником благодаря безотчетному эгоизму» (St. Brzozowski. Współczesna powieść polska, str. 60). По мнению Бжозовского, «Сенкевич в молодости некоторое время пытался понять новый, становящийся вокруг мир, но собственно только внушал себе, что стоит на его точке зрения. Подтрунивать над проповедью ксендза, рассказывающего жителям Бараньих голов о болезнях, высмеять Золзикевича, сжалиться, наконец, над Репихой — все это не выходило за пределы шляхетского интеллекта и мировоззрения» (Там же, стр. 61). Что все это не расходилось со шляхетским мировоззрением, это, конечно, верно. Но верно и то, что не все в пределах этого мировоззрения было собственно шляхетским, только узкоклассовым, особенным. Когда, например, Сенкевич, сочувствуя Репихе, осуждает виновников ее гибели, он высказывает чувство, свойственное не только шляхтичу, но и крестьянину, и ремесленнику, и пролетарию, словом, он выражает общечеловеческое чувство, выступает от имени человека, т. е. с позиций гуманизма, и таким образом смыкается с народом. Бжозовский не видит этих моментов соприкосновения, совпадения, перерастания шляхетской точки зрения Сенкевича в общечеловеческую и, следовательно, в общедемократическую. Исходя из своего метафизического понимания классовой сущности как некой врожденной, раз навсегда данной и замкнутой в себе способности мироощущения и миропонимания, он отказывает художнику в возможности «почувствовать красоту жизни таких Репов, понять их радости и печали, измерить все ценности мира их жилистой рукой» (Там же, стр. 61). Поэтому он утверждает, что все исторические романы Сенкевича — это фальшь, что «как только он прикоснется к истории, он создает карикатуру, невольную и унизительную пародию» (Там же, стр. 73). Согласно Бжозовскому, «популярность Сенкевича среди народных слоев — это зараза шляхетской духовной лени, привитая ему» (курсив автора. — И. Г.) (Там же, стр. 76). Ясно, что с помощью таких вульгарных определений мы не приближаемся, а отходим от истинного понимания особенностей идеологии Сенкевича и ее значения в творчестве художника.

зии он был горячим приверженцем польских национальных традиций. Но в то же время он существенно отличался от демократов, в том числе и от буржуазных демократов, своим апологетическим отношением к прошлому шляхты. Он был решительным противником осуждения «отцов и прадедов» независимо от того, исходило ли оно от поборников демократии, критиковавших шляхетскую Польшу, или от глашатаев космополитизма. Он не делал между ними разницы. Ясное представление об этом дает уже его полемика в 1875 г. с калишской корреспонденткой «Газеты Польской». Корреспондентка обвиняла поляков в неблагодарности немцам, доказывая, что немецкие колонисты содействовали процветанию Польши. Высмеивая эти отвратительные, холуйские, антипатриотические рассуждения, Сенкевич продолжает:

«Но возвратимся теперь к нашей вине. Автор так объясняет ее: „Наши отцы и прадеды не научили нас etc.“ Милостивая государыня! Не могли бы мы, наконец, оставить в покое наших отцов? Если бы кто-нибудь сейчас начал говорить, что ведь эти отцы и прадеды научили нас любить страну, семейные добродетели etc., etc., то все, как называет их Лям, тромтадраты подняли бы такой крик, что непременно в аду было бы слышно: „О! — закричали бы они, — это аристократия, это предрассудки, это заплесневелая стена темноты...“ И однако те же самые тромтадраты женского и мужского пола, как только речь заходит о пороках и глупостях, непременно, начав с автобиографии, доберутся до предков и на них свалят всю вину. Эх! оставим их хоть раз в покое, этих наших отцов и прадедов, мирно спящих в могилах и пограничных курганах.

Натрудились за дни своей жизни, пострадались, много пролили слез и крови, а теперь еще тревожат их прах со злорадомством даже тогда, когда речь заходит о немцах из Калиша» (XLVII, 158).

Нетрудно заметить, что в сущности это то же отношение к прошлому, которое выразилось позднее в исторической трилогии Сенкевича: отношение националистически настроенного представителя угнетенной нации. Ленин, упрекая Розу Люксембург в том, что она, увлекшись борьбой с национализмом в Польше, забыла о национализме великоруссов, в то время самом страшном национализме, игравшем на руку не только буржуазии, но и феодалам и абсолютизму угнетающей нации, писал: «В каждом буржуазном национализме угнетенной нации есть общедемократическое содержание против угнетения, и это-то содержание мы безусловно поддерживаем, строго выделяя стремление к своей национальной исключительности, борясь с стремлением польского буржуа давить еврея и т. д. и т. д.»²².

Протест против национального неравенства, против подавления стремления к независимости, — одним словом, патриотизм Сенкевича составлял положительную сторону его национализма, то общедемократическое содержание, отстаивая которое польский писатель служил интересам и польской, и русской, и немецкой демократии. Сенкевич был несомненным пламенным патриотом — все это знают. Но, кроме того, надо еще обратить внимание на то, что он был своеобразным патриотом, влюбленным в патриархальную старину. Классовую подоплеку своей тоски по старине Сенкевич недвусмысленно раскрывает уже в одном из фельетонов за 1873 г., сетуя на «пороки» современной прислуги, отнюдь не склонной к холопской угодливости; он с грустью вспоминает о тех временах, «в существование которых уже никто не верит, но в которые,

²² В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 384.

2 Ученые записки, т. XXI

как сказывает сказка, пан любил слугу, а слуга любил пана, и все шло хорошо».

«Ныне уже никто не чувствует себя хорошо — ныне противостоят друг другу два враждебных лагеря, клятвенно заверяющие, что им „нужно ангельское терпение“, чтобы сносить друг друга.

Чья, однако, в этом вина? — вот вопрос. Были иные слуги, мы все это знаем. Но мало кто задумывается, не были ли иными и пани в те патриархальные времена, нежели сегодня? Не работали ли они рука об руку вместе с прислугой или вместо того, чтобы тратить время на наряды, визиты, увеселения и тому подобные грешки, — о которых, если бы не недостаток места, я высказал бы много прекрасных нравоучений, — не занимались ли они хозяйством с утра до вечера, следуя пословице: „господский глаз коня холит“» (XLVII, 103).

В этих рассуждениях весь Сенкевич с его идеологией, типичной для патриархальной шляхты, встревоженной обострением классовых противоречий в буржуазном обществе и тем тоскливей вздыхавшей о временах минувшей для нее идиллии...

Этим же настроением проникнута вся публицистика молодого Сенкевича, не исключая его знаменитых «Писем из путешествия». Правда, в «Письмах из путешествия» преобладает критика буржуазных порядков, английского парламентаризма, американского образа жизни, французской буржуазной демократии и т. д. Но не следует забывать, что для Сенкевича это была чужая область жизни и что он мог судить о ней беспристрастнее, чем о Польше, ревностная любовь к которой порою заслоняла от него даже самые вопиющие пороки польского общества. Более того, та самая патриархальная предубежденность, которая мешала ему видеть в истинном свете многие явления польской жизни, в известном смысле делала его более придирчивым и суровым критиком нового буржуазного уклада европейской жизни, чем если бы он был ее приверженцем. Наконец, необходимо учитывать, что неприязнь молодого Сенкевича к западноевропейской буржуазии усиливалась влиянием Мицкевича и Словацкого, осуждавших эту буржуазию, а также ее враждебным отношением к героям польского национально-освободительного движения. Весьма чувствительный ко всякого рода антипольским настроениям, Сенкевич, естественно, питал антипатию к врагам польского народа. Все это, вместе взятое, объясняет нам, почему в «Письмах из путешествия», как и вообще в заграничных очерках Сенкевича, общедемократическое содержание выступает так ярко, что даже заслоняет узкоклассовые устремления писателя.

Патриархальным, в сущности, был также гуманизм Сенкевича. Не случайно мы нигде не находим у него прямого и резкого обвинения шляхты в угнетении народа. Зато к буржуазии он был беспощаден. Обездоленные массы, пауперизирующееся дворянство, становившееся жертвой капиталистической эксплуатации, всегда пользовались его сочувствием. Так, говоря о необходимости просвещения ремесленников, Сенкевич советует лекторам обратить внимание на недопустимость варварского отношения к ученикам. «К стыду господ мастеров и подмастерьев надо сказать, — писал он, — что судьба этих бедных детей напоминает почти судьбу негров, работающих на американских плантациях... Кнут ничему не научит, а убивает остатки самолюбия, остатки человеческого достоинства и превращает человека в зверя» (XLVII, 98). Ярким примером гуманизма Сенкевича может служить также его выступление в 1875 г. с протестом против произвола одной из железнодорожных компаний, запретившей стажерам вступать в брак под тем предлогом, что жалованья служащих недостаточно для содержания их семей. Сенкевич принял сто-

рону практикантов, возмущенных этим «бесчеловечным, варварским» распоряжением, этим циничным вмешательством в их частную жизнь. «Если, однако, правление, — писал он, выражая свое ироническое согласие с доводами компании, — непременно уж хочет быть спокойным за частную жизнь своих практикантов и служащих, у него есть для этого один очень простой и столь же верный, как и простой, выход: пусть первым увеличит питание, вторым — жалованье. Железнодорожные служащие вообще, кроме главных, например, директорских должностей, оплачиваются совсем неважно; поэтому пусть правление подумает об этом; пусть оно подумает о создании ссудных касс и специальных сберегательных касс; пусть оно при распределении должностей не руководствуется иными соображениями, как только заслугой и способностью кандидатов, и тогда не будет нужды совать нос в чужой домашний очаг и заглядывать сквозь замочную скважину в чужую частную жизнь» (XLVII, 209). Насмешливое отношение Сенкевича к капиталу, бессовестно эксплуатирующему людей, не означает, однако, его неверия в действенность предлагаемых им мер по улучшению положения этих людей при капитализме. И именно эта наивная вера в возможность лучшей жизни для обездоленных в буржуазном мире, вера в возможность покровительственного, заботливого отношения к ним со стороны хозяев, мастеров к ученикам, акционером к железнодорожным служащим и т. д. придает гуманизму Сенкевича своеобразный патриархальный оттенок. С другой стороны, то, что в центре внимания Сенкевича оказываются именно те слои эксплуатируемого населения, среди которых значительный процент составляли выходцы из обедневшей шляхты, подчеркивает классовый характер симпатий писателя, классовый характер его гуманизма. Но в данном случае это не противоречит тому, что в осуждении капиталистического рабства, касалось ли оно рабочих, крестьян, ремесленников или служащих, была заинтересована вся польская демократия и прежде всего сознательный польский пролетариат. То же самое надо сказать о сочувствии Сенкевича тем женщинам шляхетского происхождения, которых капитализм обрекал на унижение, нищету и проституцию. Вообще всюду, где Сенкевич протестует от имени пауперизирующейся шляхты против гнета буржуазной действительности, он выражает не только классовые, но и общечеловеческие интересы, т. е. выступает с позиций гуманизма, потому что условия, от которых страдала эта шляхта, были общими условиями порабощения и страдания широких народных масс. Поэтому в тех конкретных условиях гуманизм Сенкевича наполняется общедемократическим содержанием и имел, безусловно, прогрессивное значение, хотя писатель подчас исходил из реакционных классовых иллюзий.

Подтверждением сказанного может служить отношение Сенкевича к крестьянству.

И в публицистике, и в рассказах Сенкевич неоднократно настаивал на активном вмешательстве помещиков в крестьянские дела, полагая, что этим паны смогут защитить крестьян от буржуазно-бюрократического гнета и завоевать их доверие. С политической точки зрения эта патриархальная иллюзия была насквозь реакционной. Но за ней скрывалось не только эгоистическое стремление известной части шляхетства сохранить в отношениях с крестьянством узы прежней «отцовской опеки», но и желание Сенкевича оградить забитое польское крестьянство от чиновничьего произвола и буржуазной эксплуатации. Говоря о желательности для шляхтича избавиться от посредничества торгового капитала, Сенкевич не забывает и о крестьянине, которого обирал купец. В этом сочувствии крестьянину также сказывался гуманизм Сенкевича, помогавший

ему слить свой голос протеста против буржуазного угнетения с протестующим голосом польской демократии.

Не менее ярко патриархальную основу гуманизма Сенкевича раскрывают его рассуждения в пользу создания в селах приютов для беспризорных детей: «„Землю должны улучшать люди, а людей земля“ — сказал один из величайших мыслителей нашего времени, — писал он, имея в виду, вероятно, Сисмонди. — Это великая правда. Людей исправляет земля, т. е. труд и природа. Представим себе ребенка, рожденного в отравленной городской атмосфере, в темных трактирах, среди шума и горячки злодеяний, темного, испорченного, с ранних лет поощряемого к дурному примером старших, одичавшего, обленившегося — представим себе, говорю я, такого ребенка, вырванного из этих адских условий и перенесенного вдруг в чистую атмосферу деревенских полей и лесов, на лоно тихой и безмятежной природы. Он не знал опеки, тут он находит опеку; он не знал труда, тут находит работу; он не знал молитвы, тут находит молитву. Там на каждом шагу он встречался с сатаной, тут на каждом шагу встречается с богом. Утром в городе его будили ото сна проклятия старших преступников, тут его будит пение птичек. Вечером в городе его усыпляла водка, тут после молитвы его усыпляет шум лесных сосен, который сам кажется молитвой и который каждую неиспорченную или не очерствевшую до конца душу переполняет полным сладости доверием и спокойствием» (XLVIII, 189, 190). Каждая мысль и каждое выразившееся здесь чувство: и привязанность к земле, и идеализация сельской жизни, и осуждение капиталистического города, и даже сентиментально-религиозный пафос этих наивных рассуждений — все здесь обнаруживает в Сенкевиче филантропа, выступающего с позиций патриархальной гуманности.

Если Сенкевич презирал палачей Парижской Коммуны, то не только потому, что на стороне коммунаров сражались также участники польского восстания 1863 г., польские изгнанники, которых озверевшая французская буржуазия расстреливала по малейшему подозрению. Проявлению гуманного отношения Сенкевича к коммунарам содействовала неразвитость польского рабочего движения. Неразвитость польского рабочего движения поддерживала иллюзию, что Польша останется вне современных классовых битв пролетариата с буржуазией, и эта патриархальная иллюзия позволяла сочувствовать людям труда на Западе, их страданиям и борьбе с капиталом²³.

Печатью такой же гуманности отмечены также многие страницы его «Писем из путешествия» и в особенности его повествование о трагической участи индейцев в США. Сенкевич отвергает расовую теорию буржуазных ученых о неспособности краснокожих воспринимать современную цивилизацию. Он отмечает, что индейские племена уже создали довольно развитую цивилизацию и что при разумной помощи они могли бы, конечно, подняться и на высоту новейшей цивилизации, «если бы эта наша цивилизация не изобрела значительно более краткого пути: вместо того, чтобы поддерживать и подкреплять слабых, она убивает их» (XLI, 146, 147). Американские газеты, замечает писатель, переполнены сообщениями, разжигающими расовую ненависть к краснокожим. В то время как в Нью-Йорке индейцев заставляют время от времени

²³ Кстати, в этом отношении Сенкевич не представлял исключения. По этой же причине коммунарам сочувствовал также Ю. И. Крашевский и даже позитивист А. Свентоховский, ставший позднее заклятым врагом польского рабочего и социалистического движения.

участвовать в филантропических маскарадах, на окраинах не прекращается против них самая беспощадная истребительная война. Отнимаемая у них территория, как кладбище, покрывается крестообразными телеграфными столбами. «Где только появится такой крест, — пишет Сенкевич, — там погибают народы, леса, бизоны, гибнет девственность земли, а царившая вчера тишина сменяется шумом торгующих, покупающих, обманывающих и обманываемых. На могилах индейцев ученый профессор читает о праве наций, в логове лисицы адвокат основывает канцелярию; там, где жил волк, священник пасет овцы...» (XLI, 139). Участь покоренных индейских племен, по наблюдениям Сенкевича, тоже трагична, потому что современная цивилизация обрекает их на постепенное, еще более мучительное вымирание. «Наконец, каковы эти апостолы цивилизации, с которыми он (индеец. — И. Г.) встречается? — спрашивает Сенкевич, разоблачая измышления расистов. — Сначала купец, который обманывает его; затем авантюрист, который сдирает с него скальп; затем траппер, который охотится перед его вигвамами на буйволов, составляющих пищу краснокожих; наконец, американский правительственный комиссар с бумагой, на которой между строк написано: *Mane, tekel, fares!* — для всего племени» (XLI, 144). Неудивительно, говорит Сенкевич, что, сталкиваясь с этого рода благодеяниями цивилизации, наделяющей всех их в качестве первейшего непосредственного продукта водкой, оспой и сифилисом, краснокожие защищаются от нее, как могут, — и погибают. Антипатия Сенкевича к буржуазной цивилизации усиливала его сострадание к индейцам, к «простым детям природы». То обстоятельство, что оборотной стороной этой антипатии писателя была его привязанность к уходящей патриархальной жизни, не умаляет прогрессивного значения его гуманизма, поскольку капиталистическая Америка несла ответственность за истребление индейцев и объективно заслуживала самого сурового и гневного осуждения.

Вообще следует заметить, что, каким бы ограниченным ни был гуманизм Сенкевича, в его творчестве он играет огромную роль. Он, во-первых, является основным элементом того общедемократического содержания, которое присутствует в мировоззрении писателя. Во-вторых, — и это главное, — в силу нераздельности художественного мастерства с правдивостью изображения, в силу этого объективного закона искусства, в художественных произведениях Сенкевича его гуманизм необходимо выступает на передний план, приглушая, а иногда и полностью заслоняя ложную, узкоклассовую реакционную тенденцию писателя. Этого не понимали Налковский и Бжозовский, в чем и выражается главная ошибка их оценки творчества Сенкевича. Современные польские и советские исследователи совершенно правильно придают изучению этой проблемы первостепенное значение²⁴. Но при этом многие впадают в другую крайность: основываясь на гуманизме Сенкевича, провозглашают его демократом.

Правда, на первый взгляд кажется, что о буржуазно-демократической позиции автора «Писем из путешествия» свидетельствует, например, критика шляхетской рутины, беззаботности и непрактичности, которым он противопоставляет деловитость американцев. Но стоит только поставить вопрос, из каких побуждений критиковал он шляхту и чем привлекала его американская демократия, как тотчас же обнаружится истинная

²⁴ Из работ советских исследователей, посвященных изучению общедемократического содержания в новеллах польского писателя, заслуживает внимания кандидатская диссертация Д. С. Прокофьевой «Творчество Генрика Сенкевича 70-х—начала 80-х годов XIX века». М., 1956.

сущность его идеологии. На самом деле ему импонировала не американская демократия, а лишь те из ее возможностей, которые, по его мнению, могли бы гарантировать благополучие патриархальной шляхты в условиях развития капитализма. Это ясно вытекает из его сравнения английской, французской и американской буржуазной цивилизации, из которых он без колебания отдаст предпочтение последней. Но любопытно почему?

Англия отталкивала его своим социальным устройством, которое он считал нерациональным. «С этой точки зрения, — поясняет он, — в Бельгии лучше, во Франции лучше, в Пруссии лучше и у нас лучше. Условия, в каких существует земельная собственность, борьба между капиталом и трудом, пролетариат, голод и темнота, словно туча нависшая над будущим этой страны, — эти вещи столь известны, что о них нет надобности писать» (XLI, 31).

Французская демократия не устраивала его вследствие резко выраженного бытового неравенства между привилегированными кругами и остальной массой народа. «Никто не станет отрицать, — пишет он, — что со времен великой революции устройство этого государства демократическое, но, однако, всякий согласится со мной, что несмотря на надписи на всех храмах „Egalité, Fraternité“ etc., первое из этих выражений в смысле не государственном, а в бытовом (obyczajowym) является только басней Лафонтена. Разве доктор, купец, чиновник, простой рабочий, крестьянин, солдат, учитель, банкир равны между собой в общественной жизни (w życiu towarzyskim) и в практике этой жизни? Разве во Франции, как, впрочем, и везде, не существуют рядом два мира, обособленные и так замкнутые один для другого, как индийские касты: мир людей простых, мир блуз и сермяг и мир людей образованных, изысканный, изящный, барский? Разве, наконец, люди, принадлежащие к этому другому миру, не считают себя, в самом деле, за нечто лучшее, чем принадлежащее к первому? Этого нельзя отрицать, как и всякой очевидности».

В Америке, по мнению Сенкевича, дело обстоит иначе: «Здесь демократия не только государственная, но и бытовая: она существует не только как государственная система и теория, но и как практика. Здесь люди различных перечисленных мною положений действительно и в самом истинном значении равны между собой: они могут жить вместе, могут дружить, принадлежать к одному обществу, сидят за одним столом; словом, они не стоят на разных ступенях общественной лестницы, просто потому, что здесь лестницы и ступеней вовсе нет, есть только один уровень, стоя на котором, никто никого не превышает на голову» (XLI, 179, 180). Вниманию автора «Писем из путешествия» было приковано, таким образом, не к тому, что более всего волновало демократов, — не к возможностям осуществления политических свобод и не к проблеме социального или имущественного неравенства. Такое неравенство он находил, очевидно, вполне естественным и нормальным. Его интересовала прежде всего бытовая сторона, обычай людей, невзирая на имущественное неравенство и род занятий, общаться между собой, составлять одну компанию, поддерживать видимость равноправия. «В этом отношении, — писал Сенкевич, — американцы имеют бесспорное преимущество перед любым европейским обществом. Скажем правду, что и у нас эти теории о равенстве труда являются пустыми фразами, не находящими никакого отражения в практике. У нас человек, принадлежащий к этому высшему свету, если обстоятельства навяжут ему как единственный способ жизни физический труд, несмотря на все, что говорится и пишется, падает в собственном мнении и в мнении людей; он попросту теряет свою касту, порывает всякие связи, соединявшие его с про-

слойкой, к которой он до того принадлежал, и переходит к так называемым низшим общественным классам. В Америке этого нет» (XLI, 180).

Эти рассуждения о преимуществе американской демократии чрезвычайно показательны для психологии деклассирующейся шляхты, обеспокоенной перспективой разорения. В условиях развития капитализма в Польше, вызвавшего распад сословий, обнищание неизбежно влекло за собой потерю прежней сословной репутации в глазах имущей шляхты и разрыв с ней. Против этой «практики» и протестовал Сенкевич. Поскольку аристократизм осуждался также народными массами, которые кровно были заинтересованы в демократизации польской жизни, постольку этот протест и эта ориентация на американскую демократию в известной мере являлись объективным выражением общедемократических настроений, хотя Сенкевич протестовал с позиций отживающей патриархальной прослойки, желавшей буржуазного прогресса без его последствий — расслабления общества на классы. По этой же причине Сенкевич менее всего интересовался жизнью промышленных центров Америки. Ему более импонировали западные районы с неразвитыми классовыми противоречиями и местами почти совершенно еще не освоенными. По ним он и делал свои обобщения о положительных сторонах американской демократии. Отсюда и те преувеличения, в которых он сам же признается, когда пишет: «Кому такая характеристика покажется преувеличенной или слишком общей, тому я отвечаю, что не искал и не видел ее (Америку. — И. Г.) в больших городах, где грудь каждого измеряется „единым аршином портного“, но там, где следует искать настоящую Америку, там, где покоится ее сила, ее здоровье и ее будущность, т. е. в небольших сельских поселениях, фермах, многочисленных, как песок в море, на границах, на побережьях, в горах, среди населения умеренно зажиточного, предприимчивого и буйного. О! мне даже трудно высказать, какой это молодой, полный орлиной мощи и кипящих внутренних сил народ, и как бы охотно я послал сюда полечиться хорошо известное мне общество, в котором общественное благо стало разменной монетой... без курса, в котором все измельчало, энергия и труд являются фразами, мужчины страдают нервами и малокровьем, но зато треплют языки и, стряпая на кухне мерзкого мнения свежие сплетни, разносят их своим дамам» (XLII, 51). Саркастическая характеристика современной шляхты в «Письмах из путешествия» сочетается у Сенкевича с чувством глубокой скорби и сожаления. И это красноречивее всего доказывает, что он критиковал ее не с обличительной целью, не с намерением подорвать ее авторитет в народе. Напротив, он страстно желал ее исправления, верил в возможность такого исправления и ради этого бичевал ее пороки. Он критиковал ее не слева, а с ее же собственных позиций.

Вот почему права не Э. Ожешко и ее последователи, обвинявшие Сенкевича в измене демократии, а прав Сенкевич, подчеркивавший свою верность прежним убеждениям. Перелом в его мировоззрении вовсе не был результатом какого-либо отступничества. Он был следствием завершающегося распада шляхетского сословия и отражал идеологическую эволюцию той мелкопоместной шляхты, которой удалось сохранить связь с привилегированными классами и обуржуазиться. Напуганная экономическими потрясениями, ростом безработицы и первыми революционными выступлениями польского пролетариата в начале 80-х годов, она открыто стала на сторону антидемократических сил.

Таким образом, в начале своей литературной деятельности Сенкевич был идеологом деклассирующейся патриархальной шляхты. Он разделял ее антипатию к буржуазии и ее неприязнь к антипатриотическим кругам аристократии. Он выражал ее национализм, ее тоску по свободной отчизне,

ее привязанность к прошлому и вместе с тем ее заботу о приспособлении к новейшим порядкам, вынуждавшим ее детей служить капиталу и предпочитать феодальному консерватизму отцов либерально-приспособленческую идеологию варшавского позитивизма. Поскольку специфические условия сохранения этой прослойки находились в прямой зависимости от сохранения патриархального уклада, постольку классовая сущность социально-политических убеждений Сенкевича с самого начала была реакционной. Но в 70-е годы, пока эта прослойка находилась в оппозиции не только к крупной буржуазии, но и к феодальной знати, защищавшей позицию крайней реакции, Сенкевич мог, по крайней мере в некоторых пунктах, солидаризироваться с польской демократией, мог быть ее попутчиком. Словом, его социально-политические убеждения не были абсолютно реакционными. В конкретной обстановке того времени их антиаристократическая и антибуржуазная направленность сплошь и рядом совпадала с гуманизмом, с позиций которого Сенкевич отстаивал также общедемократический идеал социальной справедливости. В этом главным образом и сказывалась противоречивость социально-политических взглядов молодого Сенкевича.

* * *

Намного труднее охарактеризовать эстетические взгляды Сенкевича, или, точнее, их связь с его социальной целеустремленностью. Трудность здесь заключается не в том, чтобы обнаружить в художественных произведениях писателя классовую сущность его авторской тенденции. Эта тенденция не могла быть иной, чем в его публицистике. И действительно, наряду с рассказами о современной жизни и, в частности, о жизни забитой польской деревни («Янко-музыкант», «Ангел» и др.), Сенкевич создавал и такие произведения, как «Старый слуга», в котором идеализировал патриархальные отношения, и «Ганя», где с болью в сердце признавался, что при мысли о безвозвратно ушедшем прошлом ему хочется плакать... Даже если мы возьмем его знаменитые «Эскизы углем», то и в них мы обнаружим совсем не ту тенденцию, которую нередко приписывают сознательному намерению автора. «Эскизы углем» многие считают наиболее ярким выражением демократических симпатий молодого Сенкевича. Между тем их автор считал ненужными и вредными даже те куцые права, которые крестьянство получило по реформе в области гминного самоуправления. Ведь не случайно же он так едко высмеивает и шляхту, и духовенство, и областную бюрократию именно за то, что те не вмешивались в дела крестьянской гмины, предоставляли мужиков самим себе, лишили их своей просвещенной опеки — и в результате мужик попал в хищные лапы мелкого чинуши, а помещик расплатился за это сгоревшим имением. Трудно считать такую тенденцию демократической. Более того. И здесь нетрудно подметить характерное для Сенкевича противопоставление современных порядков и патриархальной старины. Так, писатель вспоминает, что некогда тот же пан Скарабевский обходился без новейших мер изощренного наказания «провинившихся» крестьян и одним «отеческим» ударом кулака решал дело ко «всеобщему удовлетворению». Одним словом, шляхетская тенденция автора здесь совершенно очевидна. Другое дело, что объективно его «Эскизы углем» действительно имели большое значение для демократии как талантливое художественное изображение гнусных порядков в деревне. Было бы грубой ошибкой не видеть также сочувствия Сенкевича обездоленным крестьянам. Но вряд ли можно принимать его гуманизм за демократическую целеустремленность. Это разные вещи. И трудность проблемы как раз заключается в том, чтобы объяснить, каким образом эсте-

е очень
ясно, что и
идеологично

тические взгляды писателя расходились с его социальной тенденцией и заставляли его служить не тому классу, к которому он тяготел. Иначе говоря, трудность заключается в том, чтобы объяснить противоречивость социально-политических и литературно-эстетических убеждений писателя в их единстве.

Так как в классовом обществе эстетические идеи и чувства тоже носят классовый характер, то прежде всего встает вопрос, в силу какой причины вообще может возникнуть отношение противоречия между эстетическими и социально-политическими взглядами у одного и того же мыслителя. Объясняется это следующим. Социально-политические взгляды быстрее и непосредственнее отражают изменения в экономическом базисе, тогда как развитие искусства, равно как и связанных с ним литературно-эстетических воззрений, не находится в такой тесной зависимости от экономических изменений. Вследствие этого художникам и критикам не так-то легко и просто обнаружить связь своих эстетических убеждений, которые подчас кажутся им не имеющими никакого отношения к классовой борьбе, с их классовыми целями, которые они сознают политически. Однако у разных писателей это проявляется по-разному и, в частности, у Сенкевича были для этого свои особые, конкретные причины.

«Говорят, история любит иронию, — пишет Ленин, — любит шутить шутки с людьми. Шел в комнату — попал в другую. В истории это бывает постоянно с людьми, группами, направлениями, которые не поняли, не сознали своей настоящей сущности, то есть того, к каким классам они в действительности (а не в своем воображении) тяготеют»²⁵.

В начале 70-х годов, когда Сенкевич вошел в литературу, патриархальная прослойка шляхетства только что втягивалась в водоворот капиталистического производства и остро переживала процесс классового расслоения. Часть ее отсеивалась, превращаясь в буржуазную интеллигенцию или пополняя ряды пролетариата, остальная же вливалась в новый, буржуазный класс землевладельцев. Но пока длился этот процесс дифференциации, пока в ее среде живучи были антибуржуазные настроения, ненависть к царизму и недоверие к антипатриотическим кругам феодальной знати, Сенкевич не мог иметь ясного представления о том, к какому классу он тяготеет. Он стоял на распутье, охваченный глубоким скептицизмом относительно происходящего, и это предохранило его от самообольщения правящих классов, от присущей им, подчас совершенно безотчетной боязни смотреть правде в глаза. В поворотный момент развития польской литературы это помогло ему стать ревностным поборником нового реалистического направления и еще в 1872 г. выдвинуть те принципы оценки произведений, которые стали для него руководящими и в его собственном творчестве; это — «1) эстетическая ценность с тремя категориями: красоты, правды и добра — и 2) общественная ценность с одним только подразделением: польза» (XLV, 177).

Чрезвычайно важную роль в творческой биографии писателя сыграло то, что он начал литературную деятельность под сильным влиянием поэзии великих романтиков и реалистической прозы их продолжателя Ю. И. Крашевского. В период ожесточенной борьбы с романтизмом на протяжении для начинающих польских писателей особое значение приобретал пример Крашевского. Хотя этот романист не отличался большой яркостью художественного таланта, тем не менее влияние его реалистической прозы на Сенкевича было огромно. Оно сказалось даже в разработке одних и тех же сюжетов (например, сюжет «Янко-музыканта» сильно

²⁵ В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 426.

напоминает «Историю колышка в заборе»; что же касается исторических романов Сенкевича, то они почти все восходят к повестям Крашевского). Влияние Крашевского на Сенкевича усиливалось еще близостью их идейных позиций. Сочувствуя обездоленным, осуждая аристократию, борясь с клерикализмом и пропагандируя, в сущности, ту же позитивистскую программу «органического труда», Крашевский в то же время не одобрял варшавских позитивистов за их нападки на романтизм и отречение от патристических традиций борьбы за национальную независимость²⁶. Это не могло не импонировать Сенкевичу, отстаивавшему сходную точку зрения. С другой стороны, сохраняя верность великим традициям Мицкевича и Словацкого, Сенкевич избежал тех крайностей, к которым толкала «молодых» позитивистская эстетика. Он сумел удержаться от огульного осуждения романтической поэзии и в дальнейшем избежать влияния натурализма.

Сравнивая в 1879 г. французский романтизм с польским, Сенкевич писал: «У нас романтизм, кроме средневековых традиций, вобрал в себя произведения народной фантазии, опираясь на очень широкую основу и при этом своим могучим поворотом ко всему обществу изменил в высшей степени свой характер, узаконив себя некоторым образом, связался с жизнью, стал существенной и правдивой поэзией общества» (XLIV, 147, 148). Вместе с тем Сенкевич отмечал и недостатки польского романтизма, особенно периода его упадка, когда художественная форма, по его выражению, была расшатана, многословие преобладало над содержанием и поэты нередко воспламенялись холодной страстью «ко всевозможным фольклорным, небывалым существам и героям, богам, давним литовским и поморским божкам, в чем не было никакой искренности, ибо одно дело, если поэт берет такие вещи у народа и во имя народа их рисует, и другое, когда он прикидывается, что сам верит в них, и читателям велит верить». Даже в период своего наивысшего развития, когда он был еще тесно связан с жизнью нации, романтизм, по словам Сенкевича, не устоял против мистицизма, обожествляя все и вся, и этим «снял с общества всякую ответственность, закрыл, следовательно, глаза на необходимость считаться с виной и искупать ее». Тем не менее «из Густава родился Конрад и благодаря ему еще один здоровый, жизненный и истинный принцип был обеспечен» (XLIV, 148). Но дальнейшее развитие польской литературы, по мысли Сенкевича, необходимо должно было пойти по линии сближения с обычной, повседневной жизнью, с реальной действительностью. «Было замечено, — говорит он, — что жизнь, такая как есть, только несколько глубже рассмотренная, имеет достаточно много проблем и своих „быть или не быть“, чтобы стоило над ними задуматься. Считали, что искусство, если оно обратится в эту сторону, не утратит ни одного из своих эффектных средств воздействия, а приобретет новый, неотразимый: правду» (XLIV, 152). Признавая верное изображение действительности необходимым шагом вперед в развитии повествовательного жанра, Сенкевич, однако, был далек от абсолютизации этого принципа. «Более того, — пояснил он, — я не знаю, почему так, но это так: раз став на почву действительности, легко скатиться как бы по наклонной плоскости туда, где действительность становится пошлостью, где начинают стыдиться всякой восторженности и всякого порыва». Эта оговорка Сенкевича относилась к натурализму. Уже тогда он настороженно следил за развитием натуралистических тенденций во Франции. «Возьмем современную французскую

²⁶ W. Danek. Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—1872. Wrocław, 1957.

повесть, — писал он, — как ей недостает действительно великих, высших идей, возвышеннейших мыслей, более широких желаний, словом, всего, из чего складывается серьезная и развитая жизнь. Война, меч, огонь бушуют над страной, а в повести друг мужа соблазняет его жену; наступает республика, борьба партий, национальный корабль, осаждаемый вихрями, качается, кренится, скрипит, а друг соблазняет жену. Вечная тема!...» (XLIV, 154). Это «поразительное убожество мысли» французских натуралистов, сводивших, по его замечанию, реалистический принцип правдивости к верному изображению одних лишь мерзостей обыденной жизни, отталкивало от них Сенкевича. Поэтому их творчеству он предпочитал возвышенно настроенную лиру «седовласого отца романтизма» В. Гюго. «Пальцы стары и лира, быть может, старовата, но он один, по крайней мере, никогда не боялся великих идей» (XLIV, 157).

Живой интерес Сенкевича к французскому искусству объяснялся не только тем, что Франция была в своем роде классической страной новейших тенденций литературного развития, но в еще большей мере тем, что французская литература издавна оказывала большое влияние на польскую литературу. Поэтому вскоре же после возвращения на родину из длительного заграничного путешествия в декабре 1880 г. Сенкевич выступил с публичной лекцией «О натурализме в повести». По словам лектора, случаи полного равновесия красоты и правды были редкими в истории искусства. Чаще всего наблюдалось отклонение то в ту, то в другую сторону. Так, если романтизм в своем стремлении к необыкновенной красоте «разнуздал» фантазию, то в силу естественного закона маятник истории должен был затем качнуться в сторону правды. На смену романтизму пришел реализм. Теперь фантазия как творческая сила должна была пойти «под охрану правдоподобности, истины и действительности». Новая литература должна удовлетворять всем запросам ума и сердца, откликаться на злободневные вопросы, быть правдивым объяснением жизни, будь то прошлой или настоящей, отражать ее светлые и темные стороны, но «прежде всего должна быть правдой». Таков, согласно Сенкевичу, «исходный путь реализма» (XLV, 62).

Однако, говорит Сенкевич, в истории искусства не бывало так, чтобы данное направление в чем-то не нарушило эстетической меры. Так случилось и с частью французских реалистов во главе с Золя, которые, по словам польского писателя, путают вопрос о реальной, пластической форме отображения жизни с вопросом о содержании и еще больше — понятие правдивости с понятием обыденности. Они игнорируют красоту здоровой жизни, предпочитая ей патологические отклонения, забывают о том, что действительность состоит не из одной гнили, мерзостей и преступлений. На словах они отстаивают лозунг правды ради правды, а на деле возводят в высший принцип своей эстетики мелочное одностороннее изображение пошлой действительности и этим доводят реализм до той крайности, которая граничит с его разложением. В сущности, говорит Сенкевич, натурализм не является ни новой школой, ни новым направлением по той простой причине, что введенная им «реформа не касается художественности» (XLV, 86). Это положение Сенкевич иллюстрирует анализом романов Золя в сопоставлении с его теорией.

Он устанавливает, что как реалист Золя является выдающимся талантом, художником перворазрядной величины, как теоретик натурализма — никчем. К чему собственно сводится новаторство Золя? Сенкевич не согласен с теми, кто обвинял автора «Ругон-Макаров» в преднамеренном расшатывании основ существующей морали, и в этом видел его отличие от предшественников. По его мнению, Золя — не моралист. Он не

чуждается и светлых сторон действительности, и если тем не менее его романы производят гнетущее моральное впечатление, то это, согласно Сенкевичу, объясняется бессмысленной, ничем не оправданной установкой на преимущественное изображение мерзостей жизни, которое, как чад, одурманивает читателя, растлевает его душу. Более того, в моральном отношении, говорит Сенкевич, реализм Бальзака опаснее натурализма Золя, ибо «автор „Тридцатилетней женщины“ является решительным пессимистом, который вносит в свои произведения предвзятое сомнение собственной души» (XLV, 69). В этом Золя отличается от Бальзака. Ничего нового, продолжает Сенкевич свои рассуждения, не дал Золя по сравнению с Бальзаком, Стендалем, Флобером и другими также в области художественного мастерства, ибо «мир, из которого они черпают, способ наблюдения, творческий метод суть более или менее те же самые» (XLV, 67).

Даже физиология, и та, по словам Сенкевича, в пределах необходимого находила свое отражение у реалистов при описании физического облика, волос, глаз и пр. Новым у Золя оказывается, таким образом, лишь нарушение этой эстетической нормы. Вместо характеров и психологии, которые раскрывал Бальзак, он анализирует темпераменты и физиологию, чтобы в соответствии с новейшей теорией наследственности дополнить художественный реализм научным объяснением. Но что выигрывает роман от такого бракосочетания фантазии с физиологией, спрашивает Сенкевич. Да и вообще, что это за теория, которая одной и той же наследственностью объясняет и хорошее, и дурное у представителей, происходящих от одних и тех же предков, словом, объясняет все что угодно, и, стало быть, ничего! Остается лишь верное изображение. Но верное изображение вещей ради самих себя несколько не повышает научного значения романа, «ибо даже самый плохой химик лучше проанализирует мыльную воду, чем хороший романист» (XLV, 74). Зато роман много теряет в красоте, в художественном обаянии. Что бы ни воображал себе романист, читатель знает, что в романе он имеет дело с авторским вымыслом, и вправе потребовать от автора ответа, почему, во имя какой идеи, ради какой цели предпочел он запах навоза благоуханию лугов. «Золя, правда, ловит на лету, — говорит Сенкевич, — но не жизнь, только гниль. Это уже вопрос не правды, а личного вкуса, не следовать которому волен всякий и который можно осуждать. Диккенс является очень реальным, непомерно правдивым и правдивым более Золя именно потому, что он обладает тем равновесием, в котором мир как таковой господствует над личным вкусом пишущего. Зеркало автора „Домби“ одинаково пропорционально отражает свет и тени. Он не проходит мимо отклонений и человеческих злодеяний, но отводит им соответствующую роль и не любит ими» (XLV, 76, 77). Такого равновесия, по словам Сенкевича, недостает Золя. Следуя своей теории наследственности, он расходится со своей посылкой о правдивости, ибо вместо здоровой природы, являющейся правилом, рисует патологические отклонения, которые являются исключением, — и в результате искажает жизненную правду. С другой стороны, как только писатель начинает увлекаться работой, его могучий талант разрывает тесные рамки его теории, законы искусства берут свое, а для догмата не остается места — разве только в предисловии.

«Ввиду этого, что же означает найденное Золя слово: натурализм? — спрашивает Сенкевич и отвечает: — Только оттенок, крайнее выражение реализма, его осколок или, если кому угодно, — секту» (XLV, 68).

Так Сенкевич приходит к выводу, что только реализм оправдывает себя в эстетическом отношении, «что данное направление является наиболее соответствующим с точки зрения данного времени» (XLV, 65). Однако,

по мнению Сенкевича, было бы легковерным думать, «что современный метод является единственным путем, по которому отныне повесть будет шагать до бесконечности» (XLV, 65). Так некогда думали классицисты, потом романтики. Но история, говорит Сенкевич, развеяла их иллюзии. Теперь, продолжает он, такую иллюзию питают некоторые из поборников реалистического направления. Но уже одно то, что отдельные adeпты этого метода погружаются в пошлой действительности, обнаруживает его неустойчивость. Человеческой душе отнюдь не чужды благородные, возвышенные порывы. Они не менее реальны, чем физический голод, и однако же, замечает польский писатель, изображение обыденщины, в особенности натуралистическое изображение, не удовлетворяет этим потребностям души.

Кроме того, перед лицом господствующего пессимизма, продолжает он, перед лицом постоянного разлада между жаждой счастья и недолей, между стремлением жить и неизбежностью смерти человек — измученный даже слишком действительной жизнью — рад хоть на минуту оторваться от нее и хотя бы в литературе найти ободрение, забвение, надежду. Этого не дает ему нынешнее реальное направление, поэтому, не закрывая глаза на его положительные стороны, «мы не хотим, однако, утверждать, что оно будет последним словом беллетристики» (XLV, 64).

Достоин внимания, что накануне своего перехода ко второму периоду творчества Сенкевич не вполне был удовлетворен реалистическим направлением. Нетрудно заметить в этом и слабую и сильную стороны его мировоззрения.

С одной стороны, эта неудовлетворенность реализмом отражала реакционность иллюзий писателя. Ими объясняется его неодобрительный отзыв о пессимизме Бальзака, подрывавшем веру обывателей в незыблемость их благополучия, а также несправедливое обвинение автора «Рюгон-Макаров» в том, что, представляя главным в буржуазном мире социальное зло, он якобы расходится с жизненной правдой. Правда, с эстетической точки зрения в этом споре с Золя Сенкевич был прав. Он совершенно справедливо требовал правдивого изображения жизни во имя ее улучшения, изобличения ее пороков ради их искоренения, как это делал Диккенс, а не ради принципа беспристрастной регистрации фактов социальной гнили, не во имя так называемой правды ради правды. В этом отношении Сенкевич отстаивал теоретические основы реализма. Но при этом он считал современные социальные пороки «только отклонениями», веря в то, что, «кроме них, существует общественный организм, основанный на праве, честности, добродетели, труде, взаимной общественной помощи и всех тех узах, которые не позволяют обществу распасться» (XLV, 75). Иначе говоря, Сенкевич отстаивал в споре с Золя неверную социальную точку зрения тех, кто из боязни перед будущим жаждал утешения и суровой правде предпочитал приятные заблуждения. Именно тут намечалась возможность перехода Сенкевича на позиции реакционного романтизма. И эта тенденция действительно выразилась в его творчестве.

Но, с другой стороны, стремление полнее удовлетворять возвышенным порывам человеческой души, поддерживать в людях жизнеутверждающее начало, безусловно, составляет сильную сторону мировоззрения Сенкевича. Его убеждение в исторической ограниченности и преходимости критического реализма являлось выражением сознания того, что в условиях нового времени нужен новый метод, отвечающий перспективам на будущее. Каким будет это новое направление, которое сменит критический реализм, он, конечно, не знал и, ориентируясь на сохранение реакционных классов, не мог знать, да и считал преждевременным гадать об этом. В одном он только не сомневался: преемником лучших традиций критического

реализма не может стать ни одно из упадочнических течений буржуазной литературы — он отказывал им в будущем.

Таким образом, в конце первого периода своего творчества Сенкевич твердо стоял на позициях реализма, не чуждого, правда, романтических тенденций, но несовместимого с натурализмом. С точки зрения классовых симпатий писателя его установка на правдивое изображение реальной польской жизни объяснялась относительной отсталостью последней. Как доказывает Сандлер, в начале 70-х годов в Королевстве Польском была довольно широко распространена иллюзия, что Польша останется вне современного социального брожения. В частности, ее не раз выражал А. Свентоховский.

«Когда Ян Александр Фредро, сын великого комедиографа, — пишет Сандлер, — написал едва ли не первую в Польше антипролетарскую пьесу „Чужая стихия“, в которой представил деятеля Первого Интернационала, организующего стачки в Галиции и собирающего денежные взносы для осужденных на галеры коммунаров, Свентоховский выразил свое возмущение. „Ибо, во-первых, — писал он, — как можно пугать явлениями, выросшими на известной почве, живущих на такой, на которой они вырасти не могут“. Произведение Фредро Свентоховский назвал „ложной тревогой“. Он доказывал, что рабочее движение не найдет в Польше возможностей развития, что „пролетарская опасность“, которая сгоняла сон с век французской и немецкой буржуазии, никогда не будет угрожать польским имущим классам. Это убеждение позволяло Свентоховскому питать, если не симпатию, то сочувствие к „мартирологии осужденных коммунистов“ (коммунаров)...»²⁷

Того же мнения был и Сенкевич, который тоже считал одним из существеннейших пороков «Чужой стихии» Фредро ее «в высшей степени надуманную тенденцию»: «Автор не ставит проблем реальной действительности, — с иронией писал он, — а создает их сам для того, чтобы было о чем писать комедию. Иначе говоря, опасности, о которых нас предостерегают, существуют не в действительности, а в воображении автора, следовательно, и борьба с ними немного смахивает на борьбу с ветряными мельницами» (XLVI, 21). Независимо от субъективных побуждений писателя, весьма далекого от сознательного стремления защищать революционный пролетариат, такое выступление в печати объективно означало поддержку демократии против реакции и в условиях, когда рабочий класс Польши не имел своей прессы, имело огромное прогрессивное значение. Пока рабочее движение в Польше не представляло реальной опасности для господствующих классов, Сенкевич мог с полной убежденностью считать критику их пороков полезной для них. Поэтому он ставил в заслугу Э. Ожешко, написавшей обличительную повесть «Пан Граба», то, что она «мудро поступила, бичуя абсентизм, праздность, распушенность и дурные привычки мужчин», а также «слабость, глупость и ветреность женщин» светского общества, его пристрастие к сплетням, подлость, ханжество и т. д. «Предание общественному позору картежной страсти не является в наше время войной с ветряными мельницами» (XLV, 189), — пояснил он. Причем свое одобрение он мотивировал тем, что «книга госпожи Ожешко является предостережением для не падших еще, укором совести для начинающих опускаться, является даже — и это самое важное — известным косвенным руководством для тех, которые хотят подпирать падающее строение» (XLV, 190). По этой же причине он с удовлетворением приветствовал в 1874 г. появление сатирической, тоже, в сущности,

²⁷ S. Sandler. Ze studiów nad Świętochowskim, str. 86, 87.

антишляхетской повести Яна Ляма «Головы для позолоты», утверждая, что «сатиру пишет автор, производит — общество» (XLVI, 17). В то время он еще не чувствовал противоречивости своей тенденции «подпирать падающее строение» путем его разоблачения и не сознавал того, что объективное значение беспощадной реалистической критики шляхетства было диаметрально противоположным тому, какое он приписывал ей в своем воображении. Так, идя в одну комнату, он попал в другую и, прежде чем наступившее в 80-х годах обострение классовых противоречий раскрыло ему его настоящую сущность, успел прочно и навсегда обосноваться в ней. Он не только теоретически усвоил принципы реализма, но и практически, своей художественной деятельностью закрепил их в творческом навыке, приемах мастерства, аспекте привычного наблюдения над жизнью, развившемся эстетическом чувстве меры и т. д. Перевоспитать себя заново как художника в изменившейся обстановке позднейших лет было уже не в его власти — и не только потому, что это означало бы для него пожертвовать искренностью своих эстетических убеждений, но и потому, что этому противодействовала специфика искусства.

Историческая обусловленность эстетических взглядов Сенкевича, их связь с его классовой идеологией — это только одна сторона вопроса. Другая, не менее важная сторона того же вопроса о расхождении эстетических взглядов писателя с его социальной тенденцией заключается в познавательной, гносеологической природе искусства. Художник в отличие, например, от публициста не может ограничиться отвлеченными рассуждениями о сущности общественного явления, недоступной непосредственному чувственному познанию и поэтому открывающей широкий простор для научных домыслов и преднамеренных спекуляций. Художник обязан дать конкретное воспроизведение этого явления и притом согретое живым чувством. «Страсть, с какой поднимается какой-то вопрос, имеет неоценимую литературную ценность, ибо она, как пламя, согревает его, освещает его и показывает те его стороны, которые скрыты перед обычным взглядом» (XLVI, 193). Но как бы ни сочувствовал писатель своему классу, как бы он ни стремился его приукрасить, если он настоящий художник, он все-таки не может нарисовать образ симпатичной ему среды настолько непохожим, чтобы она сама себя не узнавала в нем. Специфика образного отражения не терпит резких отклонений от конкретно-чувственной действительности. Это является законом искусства вообще и в особенности искусства реалистического, требующего правдивого воспроизведения типических характеров в реальной обстановке. Сенкевич, как и все большие, талантливые мастера слова, всегда и обязательно считался с этим специфическим требованием искусства. В той же рецензии 1872 г. на «Пана Граба», отмечая заметный прогресс в художественном мастерстве Э. Ожешко, он, между прочим, замечает: «Вообще женщины менее объективны, чем мужчины в своих произведениях; они больше создают „постулаты на действительность“, чем органически воспроизводят самую действительность. Рисуют мир идей и чувств, да и то чаще всего собственных; отсюда при всей богатой фантазии их произведения грешат неправдой, недостатком жизни, экзальтацией, слащавостью и даже отсутствием здравого смысла» (XLV, 190). Одну из таких погрешностей критик отмечает, в частности, в обрисовке писательницей главного героя повести, поступки которого не во всем согласуются с жизненной логикой его характера²⁸. Кри-

²⁸ На эту сторону вопроса обратил внимание К. Выка в статье «Дело Сенкевича». (K. Wyka. Sprawa Sienkiewicza. Szkice literackie i artystyczne, t. I. Kraków, 1956, str. 118).

терий жизненной правды он применял буквально во всех литературно-критических статьях, написанных им в первый период его творчества. Он был решительным противником подмены живого изображения людей олицетворением авторских мыслей. Так, в 1882 г., рецензируя одну из нашумевших новинок, пьесу А. Свентоховского «Красивая», он писал: «Автор взял красоту в отвлеченном понятии. В философской статье этот способ столь же хорош, как и всякий другой, — в драме, в изображении человека, это является отрицанием самой драмы и нелепостью, ведущей тотчас же на бездорожье. В драме должна выступать не «Красивая», а *красивая женщина* и при этом злая или добрая, честная или нечестная, воспитанная в принципах добродетели или легкомысленная... Понятие «красивая» без ничего на сцене является тенью, более того: фальшью. Ни зритель, ни критик не поверят в нечто подобное. Пусть же автор не обманывает его, что это жизнь» (XLVI, 210). Иронизируя далее над любителями этого рода пьес, польский писатель продолжает: «Поклонники утверждают, что это принцип, что это новая драма. Нам кажется, что нет. Новая драма может быть новой, только она не должна переставать быть драмой. Всякое произведение искусства основывается на воплощении известных идей и убеждений во внешних, чувственных формах. В сценическом искусстве эти понятия должны быть заколдованы в человеческие души и тела. Драма должна воссоздать человека, которого наблюдение должно снабдить индивидуальными чертами. Иначе она будет не новой драмой, а неумелой или посредственной драмой. Кто представляет на сцене акты жизни, тот должен творить живых, кто биение сердец — сердца, кто порывы душ — души. Действия без индивидов непонятны. Драматическая сила поконит в жизни, не в парадоксе — хотя бы и наиярчайшей доктрины» (XLVI, 212).

С такими убеждениями вступил Сенкевич во второй период своего творчества, начавшийся с 1882 года.

* * *

Хотя в 80-е годы Силезия и Королевство Польское достигли значительного промышленного развития, в целом польские земли оставались аграрно отсталыми. Сильные пережитки феодализма в сельском хозяйстве и высокий процент мелких предприятий в городе составляли характерную особенность польской экономики. Засилье иностранного капитала и сопряженное с эпохой империализма усиление национального угнетения, особенно на землях, захваченных Германией и Россией, делали прусский путь развития капитализма в Польше еще более мучительным. В этих условиях польское население особенно остро испытывало на себе последствия концентрации капитала, порождавшей дальнейшую пауперизацию крестьянских масс, обнищание мелкопоместной шляхты, разорение мелкой городской буржуазии и все более жестокую эксплуатацию рабочих. Все это создавало предпосылки для мощного революционного движения и вместе с тем осложняло его развитие, обеспечивая буржуазии и помещикам, поощрявшим оппортунизм, разжигавшим националистические настроения и религиозный фанатизм, возможность широкого влияния на трудящихся.

Наибольшего подъема революционное рабочее движение в 80-е — начале 90-х годов достигает в Королевстве Польском. В 1882 г. под руководством Л. Варыньского была создана первая партия польского рабочего класса «Пролетариат», положившая начало организованному революционному рабочему движению в Польше. Появление на арене политической борьбы организованной силы пролетариата привело к коренному изменению расстановки классовых сил в Польше. В обстановке роста стачечного движения

для патриархальных иллюзий — наивной веры в возможность избежать социальных потрясений — не оставалось больше места. Варшавский позитивизм, еще недавно выступавший с критикой феодальной реакции, теперь объединяется с нею в борьбе против пролетариата и выступает с откровенной проповедью примирения с иноземными угнетателями польского народа. Хотя отношение различных группировок привилегированного польского общества к русскому самодержавию было неодинаковым, все они были заинтересованы в той поддержке, какую оказывал им царизм в борьбе с революционным движением пролетариата. Этим и определялась сущность их политики, которая с середины 80-х годов развивалась в двух направлениях. Крупная буржуазия, экономически связанная с одной частью русских капиталистов и успешно конкурировавшая на русских рынках сбыта с другой, солидаризировалась с консервативными помещичьими кругами и вместе с ними проводила политику безоговорочной лояльности к царизму. Однако такое «угодническое» (соглашательское) направление, как его называли, не устраивало мелкую буржуазию, среднепоместное и мелкое дворянство, а также буржуазную интеллигенцию. Поэтому влияние варшавского позитивизма, ставшего провозвестником этой политики, в 80-е годы катастрофически падает. Обострение борьбы между польским и русским капиталом за рынки сбыта сопровождалось усилением руссификаторской политики царизма. Болезненно ощущая на себе ее последствия, эти круги отвергали политику прямого соглашательства с царизмом и в противоположность «угодникам» отстаивали буржуазно-националистическое направление.

Резкое изменение условий экономической и общественно-политической жизни вызвало заметный сдвиг в развитии польского искусства. Хотя критический реализм в последней четверти XIX в. продолжал оставаться наиболее влиятельным, главенствующим направлением, однако наряду с ним уже появляются первые ростки пролетарской поэзии и одновременно во всех видах искусства возникают декадентские течения.

Признаки таких изменений в польском искусстве появляются уже в 80-х—начале 90-х годов. Именно в эти годы, отражая подъем рабочего движения, зарождается польская пролетарская литература. Самым значительным из произведений польской рабочей поэзии этих лет был сборник «Чего они хотят» (1882), куда вошли стихотворения, написанные польскими революционерами в цитаделях Варшавы и Познани. С появлением этого течения тесно связана литературно-критическая деятельность Б. Бялоблочнокого, оценивавшего произведения искусства с точки зрения революционных задач пролетариата.

К 80-м годам относится также зарождение натуралистического течения в польской литературе. Характерной особенностью этого процесса было то, что натурализм возник в недрах критического реализма и стал отклоняться от него прежде всего в области изображения отвратительных явлений социальной жизни. Как это ни парадоксально, но зачинатели польского натурализма больше реалистов уделяли внимания показу социального зла и, в конце концов, под гнетущим воздействием тех самых мерзостей жизни, которые они изображали, отклонялись от реализма. Происходило это по следующей причине. И реалисты и зачинатели натурализма, стремясь к правдивому изображению действительности, придавали исключительно важное значение обусловленности человеческого характера реальными условиями его бытия. Но при этом реалисты считали главным в человеке его активное, общественное начало, т. е. то особенное, типовое, что отличает человеческий индивид от животного. Поэтому реалисты, изображая социальное зло, изображали его в типичных проявлениях и этим

подвергали сомнению правомерность существующих условий жизни с точки зрения идеальных стремлений человека, в их понимании — члена общества, которое само создает эти условия и которое поэтому может и должно улучшить или заменить их другими. Натуралисты, наоборот, принимая буржуазную конкуренцию за частное проявление естественного закона борьбы за существование, считали главным в человеке фактор наследственности, т. е. природное начало. Такое уподобление человеческого индивида биологической особи означает не что иное, как отрицание активной, общественной сущности человека, или своеобразную форму выражения буржуазного индивидуализма. Поэтому натуралисты, изобличая социальное зло в очень ярких, но подчас чисто случайных явлениях, приходили к выводу о невозможности искоренить его, ибо они рассматривали вопрос об изменении реальных условий бытия с точки зрения возможностей отдельного человека, в их понимании не-общественного, биологического индивида. Тем самым зачинатели натурализма, даже вопреки своему отвращению к порокам буржуазного строя, становились на точку зрения его увековечивания. Если реалисты, видевшие существенную разницу между животными и человеческими индивидами, при всем своем пессимизме и горьком сознании обреченности своего класса никогда, однако, не сомневались в поступательном развитии человеческого общества, то натуралисты, наоборот, не видя этой разницы, приходили в отчаяние и, осуждая свой класс, вместе с ним осуждали все человечество. Так, обращение зачинателей натурализма к изьямам буржуазного общества обращивалось против них самих, убивало в них веру в человека и побуждало убивать ее в других, отравлять их сознание ядом сомнения в собственных силах. Именно это и делает натурализм в самом точном и глубоком значении этого слова антиреалистическим, декадентским, реакционным течением.

Органом польского натурализма стал приобретенный А. Грушецким журнал «Вэндровец». В состав редакции этого журнала, помимо Грушецкого, входили писатель А. Дыгасиньский, видный живописец и теоретик искусства С. Виткевич, музыкальный деятель и искусствовед А. Сыгетыйнский, прославившийся позднее своей натуралистической повестью «Выбитый из седла», и др. Самым видным представителем этого течения был Адольф Дыгасиньский. Как доказывает в своей превосходной монографии польская исследовательница Д. Бжозовская, Дыгасиньский с большим сочувствием относился к тяжелой доле польских крестьян. Безотрадные картины быта захолустных польских деревень и фольварков, повседневные мужицкие трагедии, вечная нужда, голод и угнетение были излюбленными темами этого писателя и вместе с тем источником его мрачного мирозерцания. «Пессимизм, склонность к духовной надломленности перед лицом созерцаемых страданий, — пишет Бжозовская, — это первые, хотя не единственные причины, которые толкают Дыгасиньского в направлении натурализма»²⁹. К натуралистическому изображению действительности толкало польских писателей также влияние варшавского позитивизма. Правда, такие ведущие литераторы, как Прус и Ожешко, несмотря на свою поддержку варшавского позитивизма, не разделяли его эстетических принципов и были последовательными реалистами. Но этого нельзя сказать о Свентоховском и Дыгасиньском, которому варшавский позитивизм обязан переводами многих позитивистских сочинений западноевропейских ученых и который под влиянием этой литературы сделался приверженцем натуралистической теории наследственности. Наиболее типичными натуралистическими повестями Дыгасиньского являются повести,

²⁹ D. Brzozowska. Adolf Dygasiński. Warszawa, 1957, str. 202.

написанные им в 1884—1886 гг., в особенности «Фон Молькен» и «На варшавской мостовой». Последняя из них написана под влиянием «Западни» Золя, но в гораздо более резкой натуралистической манере. Люди — будь то крестьяне или аристократы — в изображении автора этих повестей большей частью являются перед нами не как представители различных общественных классов, а как представители разных видов. Они добры или злы в силу их естественной природы, под давлением которой они совершают те или иные поступки; над ними, как кошмар, тяготеет рок наследственности, и погибают они без всякой вины с их стороны. Социальное зло в таком показе перестает быть социальным, общественным и, следовательно, его изобличение теряет свой смысл и даже оборачивается против самих страдающих, забитых и угнетенных. Под влиянием французского натурализма заметно отклонялись от реализма также Габриэль Снежко-Запольская, Артур Грушецкий и др.

В конце 80-х годов в польской литературе появляются и первые ростки модернизма. Его провозвестником становится варшавский еженедельный журнал «Жице», основанный в 1887 г. Зеноном Пшесмыцким (Мириамом). Какой-либо определенной программы у этого журнала не было, так что в кратковременный период его существования модернизм развивался стихийно. Мириам группирует вокруг себя молодых поэтов, которые вместо того, чтобы выступать открыто против реализма, переводят стихи западноевропейских декадентов и наряду с этим начинают создавать первые образцы своего собственного «чистого искусства». Для генезиса польского модернизма вообще было характерно то, что его начинатели (А. Ланге, В. Лидер, а позднее К. Пшерва-Тетмайер, С. Пшибышевский и др.) приобщались к новому направлению за границей — в Париже, Берлине или Вене — и затем, что называется, импортировали декадентскую поэзию в Польшу. Это не значит, что декадентское течение в польской литературе было наносным. Его внутренним источником служил анархический протест против существующей действительности и не в последнюю очередь страх перед «грядущим хамом», как называли польские модернисты пролетарскую революцию, предчувствие которой наполняло их унынием и отчаянием. Молодое поколение польских литераторов оказалось столь восприимчивым к веяниям западноевропейского декаданса только в силу начавшегося маразма самой помещичье-буржуазной Польши, все более интересовавшейся теми стихами и прозой, в которых под видом осуждения мешанской морали оправдывалась безнравственность, откровенный индивидуализм утверждался как проявление высшей свободы личности, эротика перемежалась с мистикой, на все лады воспевалась смерть, в противовес буржуазному демократизму культивировались ницшеанские идеи сверхчеловека, презрение к толпе и т. д. Впрочем, в начале 90-х годов декадентское течение этого рода было еще непопулярным в Польше.

Происходивший процесс глубоких изменений в искусстве коснулся также виднейших мастеров реалистической литературы и живописи. В частности, у польского живописца А. Герымского, одного из сотрудников «Вэндровца», написавшего в 80—90-х годах ряд видов Вены и Парижа, наблюдается склонность к импрессионистическому отражению цветовых и световых эффектов. В картинах Яна Матейко этого периода, как и в творчестве Сенкевича, заметной становится аристократическая тенденциозность. Идейное брожение, вызванное классовым размежеванием писателей, охватило в этот период почти всех представителей критического реализма. Так, если в прежних повестях и романах Ожешко стремление бороться с социальной несправедливостью преобладало над тенденцией классового

примирения, то уже в романе «Над Неманом» (1887), в одном из лучших произведений польской реалистической прозы, идея единства шляхты с народом выдвигается писательницей в качестве ведущей авторской идеи. В романе Пруса «Эмансипантки», над которым писатель работал в 1892—1893 гг., появляются религиозно-мистические нотки, а социальный аспект изображения сужается по сравнению с предыдущими произведениями. Очевидно, обострение социальных противоречий привело писателя на распутье. Опасаясь пролетарской революции, он в то же время не мог игнорировать усиления справедливой социальной борьбы народа против господствующих классов и поддерживавшего их католического клира. Выход из положения Прус, подобно Сенкевичу, находит на путях создания исторического романа «Фараон» (1895), где свойственная ему обличительная тенденция реалиста выразилась в форме резкого осуждения касты жрецов и рабовладельческой клики древнего Египта. Ближе других к труженикам деревни и города стояла в эти годы Мария Конопницкая. Подъем революционного движения помог ей изжить прежние иллюзии относительно возможности перекинуть мост примирения над пропастью между панской усадьбой и крестьянской хатой, к чему она так страстно призывала в стихах раннего периода («Ласточка», «На пороге» и др.). На исходе 80-х годов начинается новый этап ее творчества. Мотивы ожидания великой бури, которая очистит родную землю от зла и невзгод, звучат все сильнее и чаще. Образ поэта — утешителя людских скорбей — в стихах 90-х годов уступает место лирическому герою, зовущему к активной борьбе за лучшую народную долю, за великую патристическую идею национального и социального освобождения родины. Совсем по-другому реагировал на те же перемены в общественной жизни Генрик Сенкевич.

* * *

Обострение классовых противоречий в Польше с каждым годом усугубляло реакционность социальной тенденции писателя и вело к дальнейшему ее разладу с его эстетической концепцией. Признаки такого разлада появлялись и ранее. Например, в сентябре 1879 г., сообщая М. Гюдлевскому о работе над новеллой «Из дневника познанского учителя», Сенкевич писал: «Этот рассказ — вопль к небу об отмщении за нынешнюю школьную систему, за денационализацию детей и т. п., кроме того, он имеет, быть может, художественную ценность, ибо ты знаешь, что ею я не жертвую ради тенденции»³⁰. Жертвовать или не жертвовать художественностью ради тенденции можно лишь тогда, когда тенденция несовместима с жизненной правдой и требует ее искажения в силу своей ложности. Для писателей с передовым социальным убеждением такая дилемма не существует. Но для Сенкевича она была чрезвычайно характерна, особенно во второй период его творчества, именно потому, что его симпатии были на стороне реакционного класса. Рассказывая в письме Янчевской о своем стремлении предостеречь общество перед пагубными последствиями жизни «без догмата» в романе под этим названием, писатель тут же оговаривается: «Правда, я буду делать это так, как если бы передо мной стояла чисто эстетическая задача, т. е. создание жизненной драмы, если бы я, однако, делал иначе, от этого пострадала бы художественность, т. е. значение и влияние книги» (LVII, 237). Такое противопоставление идейности произведений их художественности, присущее, кстати сказать, многим представителям критического реализма, в сущности было не чем иным, как теоретическим выражением своеобразного эстетского отношения писателя

³⁰ H. Sienkiewicz. Listy do Mściława Godlewskiego. Wrocław, 1956, str. 52, 53.

к миру. Существенное различие между эстетской позицией Сенкевича и декадентов заключалось, однако, в том, что для декадентов она служила прикрытием их отказа от жизненной правды ради ложной тенденции, тогда как для Сенкевича наоборот. Поэтому его эстетское отношение к миру свидетельствует не только о слабости, но и о силе его мировоззрения. Слабой стороной была реакционность его социальных взглядов, сильной — убеждение в необходимости следовать объективным законам искусства. Отсюда раздвоенность и та постоянная борьба в нем между художественной интуицией и классовым сознанием, которая в зависимости от общественно-политических изменений, влиявших на литературное движение, определяла характерные особенности реализма Сенкевича. Из этих особенностей нам необходимо отметить лишь те, которые непосредственно связаны с исторической тематикой в творчестве писателя.

Прежде всего здесь следует заметить, что обращение к истории для польской литературы XIX в. стало традицией. Если в эпоху формирования буржуазных наций в национальных литературах вообще наблюдается повышенный интерес к своей истории, то в польской литературе он был особенно острым вследствие национального угнетения поляков. Не случайно самые значительные произведения великих польских романтиков Мицкевича и Словацкого посвящены историческим темам. Излюбленным жанром прославленных польских живописцев, прежде всего гениального современника Сенкевича Яна Матейко, был исторический жанр. Историческая тема была ведущей также в творчестве популярнейшего из польских романистов середины XIX в. Ю. И. Крашевского и в творчестве Т. Т. Ежа, З. Качковского и др. Не последнее место занимает она и у таких представителей критического реализма второй половины XIX — начала XX в., как Б. Прус, В. Реймонт и С. Жеромский. Даже беглого сравнения с другими литературами достаточно для того, чтобы констатировать, что в польской литературе исторический жанр стал специфическим, поистине национальным средством выражения патриотических чувств и мыслей. Обращение польских писателей к родной истории объяснялось не только обычным стремлением знать свое прошлое, но и страстным желанием разобраться в причинах постигшей Польшу национальной катастрофы, нащупать пути освобождения родины, обойти цензуру и неустанным напоминанием о прежней свободе, о подвигах предков поддерживать в народе неослабный патриотический накал.

Ставшее традиционным обращение к истории имело, однако, у различных писателей свои особые причины, определявшие своеобразие их произведений. Так, обращение Сенкевича к исторической тематике было вызвано главным образом невозможностью для него найти идеал в современной действительности. Выражая благодарность С. Тарновскому за его ободряющий отзыв о своем первом историческом романе «Огнем и мечом», Сенкевич писал 16 июля 1884 г.: «А как бы мне хотелось остаться на этом пути, ибо там все так ясно и величественно в противоположность ничтожеству современной жизни. Я сам первый почувствовал, и возможно к счастью для себя, антипатию к новеллкам, к героям-лилипутам, к жалобам на тонко звенящей квинте, к своим и чужим произведениям этого рода. Поэтому я сказал себе: *Jam satis!* — и пробую взять иную ноту» (LVII, 160).

«Иной нотой», зазвучавшей и в художественных произведениях Сенкевича и в его публицистике второго периода, была нота напускного оптимизма, взятая им из страстного желания убедить себя и других, что положение его класса не так уж плохо. Действительно, со времени реформы хозяйственное положение шляхты стабилизировалось, укрепились ее связи

с буржуазией, но морально-политическое состояние ее не улучшилось. И мы видим, как Сенкевич, считавший прежде важнейшей проблемой экономическое приспособление шляхты к буржуазной действительности, теперь начинает отдавать предпочтение решению морально-политических вопросов. Обозревая события за 1881 год, ознаменовавшийся экономическим спадом, ростом безработицы, голодом в деревне, повсеместным обострением социальных противоречий и еврейскими погромами в Варшаве, он с беспокойством констатирует: «Старый год закончил жизнь, как добиваемый дикий зверь, разрывая людей клыками и когтями. Волнения, пожары и людские гекатомбы — вот о чем должны быть заполнены последние страницы годовой хроники» (LIII, 3). Правда, он не думал, чтобы имущие классы понесли столь большое моральное поражение, «как это казалось сначала», но не сомневался, что «во всяком случае не на лаврах будем почитать. Одно поражение влечет за собой другое, а злые волны расходятся все шире» (LIII, 4).

Страх перед новой волной социальных потрясений не заглушил, впрочем, гуманных порывов души писателя. Но до чего же политически наивным и классово ограниченным был его гуманизм! Наряду с излюбленными им благотворительными мерами оказания помощи голодающим и безработным он предлагал выпустить специальный номер католической церковной «Газеты Свѣтѣнной», чтобы разъяснить в нем темному, несознательному населению весь вред антисемитских подстрекательств и социальных волнений. «Такой номер, в который следовало бы, кроме того, поместить воззвания духовенства и оберполициймейстера, должен быть десятками тысяч экземпляров роздан дворникам и затем на фабриках и в ремесленных мастерских» (LIII, 8). С пробуждением рабочего движения в Польше развеялись прежние патриархальные иллюзии писателя, прозрело его классовое самосознание, и отныне борьба за моральное воодушевление шляхетства становится лейтмотивом его дальнейшего творчества. Его идеалом по-прежнему был самоотверженный патриот-шляхтич, верящий в будущее и не падающий духом даже в моменты самого отчаянного положения родины. Но в действительности дело обстояло не так. По мере наступления эпохи империализма очевидной становилась историческая обреченность шляхты и бесперспективность национально-освободительных стремлений ее патриотических кругов. Современная шляхта, для которой «общественное благо стало разменной монетой... без курса», измельчавшая, сплетничающая, страдающая нервами и недостатком энергии, явно не годилась в герои. Но что можно было противопоставить ей с прошляхетской точки зрения писателя, как не ее прошлое, когда она, еще полная сил и бодрости, храбро сражалась за свое отечество. Обращение автора «Эскизов углем» к исторической тематике означало, что с обострением классовых противоречий он остро почувствовал несоответствие обличительного пафоса прежних произведений его тенденции «подпирайте падающее строение» и стал искать такую форму для ее выражения, чтобы можно было осуждая воодушевлять и таким образом противодействовать упадочническим настроениям. Такой формой послужило ему не явное противопоставление патриотического героизма былой шляхты ничтожеству ее современных потомков. Но историческая тематика не могла освободить писателя от присущих ему противоречий. Своеобразие его исторических произведений также определялось в значительной мере конкретным сочетанием этих противоречий, исход борьбы которых зависел от возможностей темы, научной разработанности предмета, литературных традиций и т. д. Например, освободительная борьба поляков со шведским нашествием, которой посвящен второй роман трилогии — «Потоп», была

несравненно более благодарной темой для Сенкевича, чем несправедливая война польских панов против украинского народа, изображенная им в первом романе трилогии — «Огнем и мечом», — тема, задевавшая классовые интересы шляхты и крайне тенденциозно освещавшаяся в польской историографии. В результате второй роман трилогии оказался намного объективнее первого, хотя, работая над «Огнем и мечом», автор с не меньшей добросовестностью изучал все доступные ему исторические источники и так же искренне стремился быть правдивым в показе событий³¹.

Привязанность к патриархальной старине, стремление поддерживать тех, кто падал духом, и страстное желание видеть представителей шляхетства лучшими, чем они были в современной жизни, — все это, наряду с влиянием романтической поэзии Словацкого, романов Дюма-отца и Гюго, обусловило довольно сильную романтическую тенденцию в творчестве Сенкевича. Романтизированное изображение прошлого составляет характернейшую особенность всех исторических романов Сенкевича, хотя в основном он стремился к реалистическому воспроизведению истории.

В подтверждение того, что Сенкевич был приверженцем реалистического изображения истории как до, так и после создания трилогии и в сущности придерживался одних и тех же принципов оценки произведений и на современные и на исторические темы, можно было бы привести немало его высказываний о романах Крашевского, об исторической пьесе актера В. Рапацкого «Вит Ствош», о творчестве Вальтера Скотта и др. Но это не значит, что у него не было своеобразного подхода в применении общих реалистических принципов к историческому жанру.

Своеобразным был не только подход поляка, смотревшего на изображение истории глазами представителя угнетенной нации, не только подход шляхетского патриота, искавшего воодушевляющие примеры в подвигах польского рыцарства. Своеобразным был даже подход к оценке формальных достоинств произведений на исторические темы. Сенкевич прекрасно отдавал себе отчет в том, что жизнь людей прошлых поколений настолько не похожа на современную, что с первого взгляда многое в ней может показаться непонятным. Поэтому он придавал исключительное значение занимательности сюжета и эффектным сценам, которые, по его убеждению, должны были интриговать читателя, зрителя и этим возбуждать в них интерес к истории. Об этом Сенкевич говорит в своей рецензии 1882 г. на пьесу В. Шимановского «Приданое»: «К мотивам же и пружинам деятельности давнишних людей надо принаравливаться, надо с известным трудом войти в их мир, их умственную сферу, их положение. Этого труда, который, впрочем, требует исторической подготовки, публика не любит ни у нас, ни где бы то ни было. Она награждает авторов „почетным признанием“ и равнодушная расходится по домам. Так случилось и с „Приданным“. Известные искры энтузиазма может высечь в таких пьесах показная, эффектная роль, если ее поручить большому артисту или актрисе» (XLVI, 199). Неоднократное упоминание в письмах Сенкевича об эффектных моментах в прочитанных им книгах говорит о том, что это высказывание имело для него принципиальное значение. И не случайно поэтому он впоследствии применил подобный способ возбуждения энтузиазма во всех исторических романах. Эффектность изображения составляет характерную особенность стиля исторических романов Сенкевича, сближающую его с французскими романистами и прежде всего с Дюма-отцом. С этой особенностью связана и другая. Она заключается в той роли, какую отводил Сенкевич изображению любви, причем не только в исторических романах.

³¹ См.: S. Sandler. Wokół «Trylogii». Wrocław, 1952.

Как можно заключить по его многочисленным высказываниям, он усматривал в биении влюбленного сердца источник извечной поэзии и считал, что изображение чистой любви само по себе облагораживает повествование, повышает его драматизм и занимательность. Этим отчасти объясняется и известное однообразие любовной интриги в его романах, ибо сознательное стремление использовать изображение любви в формальных целях, т. е. для большей занимательности, не могло не побуждать писателя к унификации наблюдений над жизнью³². Во всяком случае эта особенность, как и показательные сцены, рассчитанные на эффект, не благоприятствовала стремлению Сенкевича к реалистическому изображению истории.

Однако решающее значение для понимания теоретических посылок Сенкевича в области исторического жанра имеет его лекция «Об исторической повести». Она была прочитана им в 1889 г. в ответ на участвовавшие нападки на исторический жанр со стороны зарубежных приверженцев натурализма. Эта кампания не только лично задевала Сенкевича как автора исторической трилогии, но и ставила под сомнение завоевание польской литературы XIX в., плодотворность ее национальной традиции. Сенкевич чувствовал себя обязанным принять этот вызов, тем более что борьба мнений по этому вопросу приобретала общеевропейский характер.

С нападка на исторический жанр в свое время выступали еще французские классицисты³³. Позднее эти нападки были подхвачены многочисленными приверженцами позитивистской школы в литературоведении во главе с И. Тэнном. Влиятельный французский теоретик литературы, широко известный в Европе, пользовался большим авторитетом и у представителей польской позитивистской критики. Наиболее воинственным противником развития исторического жанра в европейских литературах зарекомендовал себя в 80-х годах выдающийся датский литературовед и общественный деятель Георг Брандес, один из последователей Тэна. Брандес — критик тоже с европейским именем, кстати сказать, немало сделавший для популяризации в Западной Европе русской и польской литературы, — был известен своей борьбой с политической и религиозной реакцией. Но с середины 80-х годов под влиянием философии Ницше он стал поддерживать буржуазные декадентские течения и занял теоретически несостоятельную позицию по отношению к историческому роману. В частности, с нападка на исторический роман он выступал и во время своего пребывания в Польше. Это дало повод Сенкевичу вступить в полемику с позитивистами, отвергавшими исторический роман с позиций натуралистической эстетики.

Основным аргументом против исторического романа, аргументом, который позитивисты заимствовали у французских классицистов, было то, что исторический роман, мешая правду с вымыслом, вредит обобщению. Новейшим завоеванием литературы и ее идеалом, утверждали противники изображения истории, является правда. Но что такое историческая повесть с точки зрения этого идеала, спрашивали они. Она не является собственно историей, ибо история в ней перемежается с фантазией, и не может быть правдивой, потому что фантазия — это не правда. Словом, она не может

³² В исторических романах Сенкевича, да и не только в них, можно наблюдать своеобразное претворение принципа классицизма: порок наказывается, добродетель торжествует. У Сенкевича положительные герои обычно награждаются за свои подвиги блаженством верной любви и супружеским счастьем. Этот вопрос освещен в монографии С. Ляма (St. Lam. Henryk Sienkiewicz. Nakładem księgarni św. Wojciecha. Poznań—Warszawa—Wilno—Lublin).

³³ См.: Б. Г. Реизов. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, стр. 88, 89.

быть ни исторической, ни правдивой; в искусстве она является, по выражению Брандеса, тем же, чем «фиговый кофе» в торговле. Кроме того, рассуждали позитивисты, повторяя доводы французских классицистов, художник может правдиво изображать реальную действительность только в том случае, если он непосредственно наблюдает ее. Между тем исторический романист лишен такой возможности, и поэтому он не может рисовать людей такими, какими они были в действительности. Он не может окунуться в жизнь предков, проникнуться их мыслями, чувствами, интересами. Ему доступна только внешняя сторона быта прежних поколений — их костюмы, в которые он наряжает своих современников и эти изуродованные его фантазией современные типы выдает за людей прошлого. Но если это так, то какой же критерий может быть у читателя для того, чтобы определить, правдиво ли изображена минувшая эпоха? Даже если художник стремится быть правдивым, то и тогда он извращает исторические события тем, что заставляет участвовать в них вымышленных героев и ничтожными причинами объясняет большие события. Ему ничего не стоит заставить Наполеона I влюбиться в пастушку и из-за нее затеять новый поход, подобные примеры дают романы Дюма-отца. Но это еще не все. Изображая прошлое и нередко приукрашивая его, писатель отвлекает внимание читателей от современности, прививает им отвращение к ней, воспитывает из них своего рода наркоманов, сонливых мечтателей, не способных к современной борьбе за существование. Одним словом, исторический роман — это опиум, штука в высшей степени вредная, это сплошная фальшь и надувательство читателей.

В своем ответе позитивистам Сенкевич связывает их теорию с защитой плоского натурализма, извращающего реалистический принцип правдивости, и совершенно правильно обвиняет их в отрицании опосредованного познания, в недооценке логического мышления. Историческая повесть, возражает он, совсем не обязательно должна искажать историю, а если так бывает, то только по вине автора — сам жанр тут не при чем. Разумеется, исторический романист, как и всякий другой, изображает историю в тенденциозном освещении, соответствующем его пониманию событий. Но разве того же самого не делают историки, спрашивает Сенкевич. Тут нет никакой разницы между научным и художественным отражением истории. «Случается, конечно, что историческая повесть искажает события или даже выдумывает их; случается, что это делает и история. Тогда и первая и вторая будут фальшью» (XLV, 110). И наоборот.

Альтернативу позитивистов: либо повесть с фантазией, либо история без фантазии — Сенкевич считал вздорной. «Разве не с большей справедливостью можно было бы сказать: либо повесть, либо физиология? Физиологическая повесть — что это такое? Фантазия, вступившая в брак со столь позитивной наукой, как физиология — разве это тоже не фиговый кофе, наиправдивейший фиговый кофе?» (XLV, 111). Никакая повесть, продолжает Сенкевич, не может обойтись без фантазии. Фантазия является незаменимым средством познания в искусстве вообще и в исторической повести в частности. «История, воспроизводя события, воспроизводит только важнейшие, воспроизводя исторические личности, она намечает только известные вехи их жизни, между которыми остаются непрерывные пробелы. Заполнить эти пробелы является задачей фантазии. Это деятельность, равнозначная логическому отгадыванию». Существовал ли в действительности или нет тот или иной персонаж, говорит Сенкевич, для искусства не имеет существенного значения. «Речь идет прежде всего и только о том, чтобы эти частные случаи были логически согласованы с колоритом и настроением данной эпохи; чтобы они не противоре-

чили историческим событиям и не оказывали на них преобладающего влияния, а скорее производили впечатление отдельных реальных полосок, из которых была соткана материя тогдашней жизни. Речь идет далее о том, чтобы при заполнении пробелов между веками жизни исторических персонажей эти заполнения находились в логической согласованности как с общественной деятельностью, так и с их психологическим обликом. От этих условий зависит вероятность и правдоподобность, которые в любой исторической и неисторической повести являются главной вещью, решительно более важной, чем аутентичность описываемых явлений» (XLV, 112).

Полемизируя с Тэном и его единомышленниками, считавшими невозможным правдивое изображение истории якобы вследствие того, что прошлое недоступно непосредственному наблюдению, польский писатель раскрывает логическую несостоятельность этого довода. «Последовательно идя путем их рассуждений, — говорит он, — можно было бы, наконец, сказать: литератор является существом совершенно отличным от финансиста, крестьянина, ремесленника; различные настроения, склонности, несходный склад ума, а значит литератор никогда не сможет найти ключ к душе финансиста, крестьянина или ремесленника. Одновременность этих людей тут ничем не поможет, ибо созерцая их наглядно, мы воспринимаем только внешнюю сторону явлений» (XLV, 119). По замечанию Сенкевича, позитивисты явно игнорируют тот факт, что современники являются наследниками своих предков, что их жизнь во многом сходна с жизнью предыдущих поколений, а главное, что они подчиняются тем же законам психической деятельности и логического мышления. «Возможно, внешние проявления стали менее яркими, — поясняет он, — но душа осталась одинаковой, до того одинаковой, что с большей справедливостью можно бы сказать: древний человек, итальянец эпохи Возрождения, английский пуританин, якобинец времен французской революции и современный нам человек — это существа поистине различные, что касается круга и качества понятий, зато психически они организованы одинаково и вследствие этого великолепно могут чувствовать друг друга» (XLV, 118). Ссылаясь далее на Кювье, восстанавливавшего по зубу конфигурацию животного, он утверждает, что исторический романист делает в сущности то же самое, когда по уцелевшим памятникам старины воссоздает при помощи фантазии живую картину минувшей эпохи. Как ни велика роль непосредственных наблюдений над жизнью, говорит польский писатель, сами по себе эти наблюдения еще не решают дела. Более того, тут еще можно поспорить, кто находится в более выгодном положении — исторический романист или писатель современности. Исторический романист имеет доступ к интимной переписке, дневникам, частным запискам деятелей прошлого; он располагает, кроме того, мемуарами других, знает их мнение о своем герое; он может сопоставить тайные мотивы его действий с его показным поведением на людях, видит конечный результат его усилий и результаты самой истории. С этой точки зрения позиция писателя, наблюдающего современников, менее выгодна, ибо современный человек, по мнению Сенкевича, менее искренен, «старательнее скрывает свою внутреннюю сущность» (XLV, 119), и его не так-то уж легко раскусить, как думают позитивисты.

Что касается критерия правдивости изображения, то, по словам польского писателя, он одинаков для всех произведений — и исторических и неисторических. Каждый читатель, помимо элементарных исторических знаний, обладает еще — и это самое главное — «чувством логичности и ответственности», руководствуясь которым он и судит, «можно ли действия и людей, представленных автором, оправдать с точки зрения истории, эпохи,

тогдашних понятий и представлений» (XLV, 115). Для такого рода заключений богатый материал дает читателю сам же автор в своем произведении, но от критика, разумеется, требуются несравненно более широкие познания. Мнение о том, что исторические романисты объясняют великие события малыми причинами, Сенкевич находил даже излишним опровергать. «Этот упрек справедливо делался Дюма, — говорит он. — Почему поправилось индивидуальный недостаток писателя, замечательного впрочем, считать неотъемлемым пороком всего рода произведений, — трудно уразуметь; возможно потому, чтобы увеличить число упреков Историческая повесть не требует нарушения правды равно жизненной, как и исторической. Она может быть столь же реальной, пульсировать такой же жизнью, как любая основанная на современных отношениях» (XLV, 120).

Непоследовательную позицию занял Сенкевич лишь в своем ответе на рассуждения позитивистов о вредном влиянии исторических романов. Он начал свою лекцию с утверждения, что литературная деятельность писателя является общественной службой. «Мы служим литературе, а через нее обществу» (XLV, 102). Теперь же, оспаривая мнение о вреде исторического жанра, он заявляет: «С эстетической точки зрения на этот упрек можно бы не отвечать. Искусство не обязано считаться и действительно никогда не считалось с вопросами пользы; и даже если бы было доказано, что оно вредно для человечества, не поэтому оно перестало бы существовать» (XLV, 121). Чем объяснить эту оговорку, сметающую прежнее утверждение? Тем же, чем и характерное для него противопоставление идейности произведений их художественности. В самом деле, если социальная тенденция произведений несовместима с их художественностью, то, следовательно, искусство как художественное отображение действительности не обязано считаться с тем, полезно оно или вредно для общества. На стороне Брандеса и его единомышленников была та доля истины, что многие исторические романы, в том числе трилогия самого Сенкевича, дышали симпатией к отжившему прошлому и в этом отношении действительно были небезвредными. Но спорить по этому вопросу было невозможно без углубления в социальную область, где Сенкевич чувствовал себя неуверенно, путался в мучительных для него противоречиях между гуманизмом и оправданием шляхетского эгоизма, между осуждением существующего строя с патриархальных позиций и его защитой против революционных сил. Поэтому он отделяется от щекотливой для него полемики своей обычной эстетской оговоркой, которую тут же сводит на нет, когда, противореча самому себе, добавляет: «Но даже исходя из этой (эстетической. — И. Г.) точки зрения было бы попросту доктринерством утверждать, что данный род литературы одинаково действует на все общества, безотносительно к их развитию, общественным, политическим условиям, характеру и т. д. Ясно, что тут могут возникать огромные различия». Развивая далее свою мысль, он хотя и общо, но в принципе совершенно правильно обвиняет позитивистов в ложной, догматической постановке самого вопроса о вреде исторических романов. «Историческая повесть, — говорит он, — может быть плохой или хорошей, фальшивой или правдивой в зависимости от таланта или моральных основ автора; но она не является опьяняющим наркотиком более любой другой повести, поэзии, искусства вообще. С утилитарной точки зрения легче было бы доказать многостороннюю пользу, проистекающую от исторической повести. Отдельному человеку всегда идет на пользу обдумывание своего прошлого. Оно разъясняет ему многие явления настоящего времени; учит его смотреть на себя генетически и дает указание на будущее; учит не брать на себя задач не по силам, а браться за соответствующие. Еще более ясный

свет могут пролить счеты с прошлым, где речь идет обо всем обществе» (XLV, 122).

Нетрудно догадаться, что последние слова, как и указание на различное значение исторических романов для стран с различными условиями общественно-политического развития, относятся прежде всего и главным образом к Польше. Сенкевич начал свою полемику с заявления, что служа пером обществу и слыша обвинения о том, «что путь, который избран, является ложным и ведет на бездорожье, каждый имеет право выступить в его защиту» (XLV, 102), и закончил эту защиту намеками на особое положение польского народа. Связывая литературную борьбу с национальными чаяниями своей родины, Сенкевич тем самым отставал уже не просто один из популярнейших жанров, а особое течение польской литературы в русле общеевропейского реализма. Его борьба против теоретических основ натурализма вышла, таким образом, и за национальные рамки и за пределы узкого спора о значении исторических романов. Это необходимо иметь в виду, рассматривая процесс возникновения очередного исторического романа Сенкевича «Камо грядеши», в котором реализм противоречиво сочетается с религиозно-романтической тенденцией, навеянной распространением клерикализма в Европе.

* * *

Начавшееся в последней четверти XIX в. загнивание капитализма ознаменовалось резким обострением противоречий между трудом и капиталом, вызвавшим, с одной стороны, усиление рабочего и социалистического движения, а с другой — тревогу и смятение среди господствующих классов, рост пессимизма, настроений обреченности и безысходности. Наряду с усилением эксплуатации трудящихся и открытым подавлением стачечного движения, профсоюзных организаций, политических манифестаций пролетариата и т. д., монополистические круги широко использовали также средства идеологического давления. Помимо правосоциалистических партий, мощным орудием буржуазии в ее борьбе против революционных выступлений масс стала католическая церковь. Если прежде, когда буржуазия была еще заинтересована в прогрессе, католицизм выступал против нее в защиту феодальной реакции, то со второй половины XIX в. он все более становится буржуазной религией, освещающей своим авторитетом капиталистическую собственность, классовое неравенство и буржуазное государство. Этот перелом в политике идеологии католической иерархии, сохранявшей многие черты феодализма, был вызван как срастанием самих феодальных кругов с буржуазией, так и стремлением последней покончить с остатками буржуазно-демократических свобод³⁴. Не случайно поэтому решения Ватиканского собора 1870 г., провозгласившего догмат папской «непогрешимости», встретили поддержку и сочувствие со стороны финансового капитала³⁵. С наступлением эпохи империализма монополистический капитал полностью подчинил своему влиянию политику Ватикана, ставшего оплотом буржуазной реакции против рабочего движения и социалистических идей. Уже в 1878 г. папа Лев XIII издал специальную энциклику против социалистов. В 1891 г. он снова выступил с нападками на социализм в энциклике «Рерум новарум», где осудил классовую борьбу

³⁴ М. Шейнман. Идеология и политика Ватикана на службе империализма. М., 1950, стр. 10 и др.

³⁵ Кроме указанного сочинения, см. также «Вступительную статью» С. Старорусского в кн.: А. Мэнхеттен. Ватикан. Католическая церковь — оплот мировой реакции. М., 1948

трудящихся. Особенно благодатной почвой для деятельности католического клира были страны, шедшие по прусскому пути развития капитализма, и прежде всего те из них, где массы страдали вдвойне от пережитков феодализма, засилья иностранного капитала и где значительной была прослойка мелкой буржуазии³⁶. К таким именно странам относилась Польша.

Оживление религиозной реакции в Польше было по-разному воспринято видными польскими писателями. Глава варшавского позитивизма А. Свентоховский, верный своим антиклерикальным убеждениям, с прежней публицистической страстностью продолжал защищать науку против религиозных догматов. По словам С. Сандлера, в эти годы из-под пера польского публициста вышло немало замечательных страниц, нацеленных против клерикализма и Ватикана, обличающих религиозный обскурантизм и инквизиторскую практику церкви как в прошлом, так и в настоящем. «Нельзя, однако, пройти мимо факта, — добавляет Сандлер, — что, атакуя, например, религию с научных позиций, он унижался перед ней как орудием „воспитания“ масс, что, атакуя клерикализм, прочил приходских священников в духовные руководители „непросвещенных“ умов»³⁷. В этой непоследовательности Свентоховского сказался его аристократизм, его барское пренебрежение к народу. В противоположность Свентоховскому польская поэтесса М. Конопницкая протестовала против клерикализма с демократических позиций. Правда, выступая в защиту угнетенных масс, она нередко сочетала гневный социальный протест с религиозностью, что было весьма характерно для идеологии обездоленного польского крестьянства. Но когда Польшу стала заливать волна религиозной реакции, Конопницкая не замедлила выступить с рядом антиклерикальных произведений и, в частности, издать свои фрагменты «Из прошлого».

Иначе отнесся к религиозной реакции Генрик Сенкевич. Выступая единым фронтом против декаданса, борясь за активное вмешательство литературы в общественную жизнь, за правдивое ее изображение, польские реалисты придерживались, однако, различных классовых идеалов. Если Конопницкая в ряду виднейших польских реалистов занимала левую позицию, то Сенкевич стоял на правом фланге. Религиозность Конопницкой была данью предрассудкам обездоленных, у Сенкевича — выражением заботы о тех, кого история обрекла на гибель. В сущности он отражал настроение столь же реакционных кругов, что и декаденты, но с той разницей, что был убежденным гуманистом. Превознося биологическое над духовным, низменное над возвышенным, декаденты принижали человека. Сенкевич, напротив, хотел видеть людей и прежде всего представителей своего класса сильными, физически закаленными, красивыми, морально стойкими и жизнерадостными. Это было источником его романтики, без этого он не мыслил себе возможности развития своего класса и поэтому всеми мерами стремился противодействовать его деградации. Одной из таких мер он считал поощрение христианской веры.

Католицизм для Сенкевича означал нечто большее, чем поклонение богу, и возвеличивал он его не из эгоистического побуждения внушить народу уважение к авторитету церкви, а ради морального оздоровления тех самых привилегированных кругов, которые подвергались нравственному растлению. Конечно, это насколько не умаляет реакционности его тенденции, но, отмечая это, важно понять, какое значение придавал писатель религии. Ибо одно дело, если религия сознательно используется в целях

³⁶ K. Grzybowski. Polityczna ideologia Watykanu. — «Kwartalnik Historyczny», 1953, No. 3.

³⁷ S. Sandler. Ze studiów nad Świętochowskim, str. 65.

обмана, и другое дело, если ее по ошибке принимают за средство морального исцеления. С политической точки зрения это вопрос, по меньшей мере, второстепенный. Но он не является таковым с художественной точки зрения, ибо от искренности художника зависит его пафос и стремление к правдивому изображению. Главное в представлении Сенкевича о значении религии сводилось к следующему. Привилегированные классы, если им дороги интересы отечества и если они хотят обеспечить себе будущее, должны культивировать высокие моральные качества. В современных условиях усиления национального гнета и ожесточения классово-вражды в Польше есть только одно средство уберечь себя от морального упадка и сохранить твердость патриотических убеждений — это по примеру предков уповать на бога и в нем искать надежду и утешение. Иными словами, Сенкевич видел в христианском догмате любви к ближнему залог классового умиротворения, единения для поляков во имя достижения патриотических целей и защиты буржуазного гуманизма. Следовать заветам христианства для него означало то же самое, что поступать по-человечески, о чем он говорит в одном из своих позднейших афоризмов: «Частная жизнь людей поконится на праве Христа. Историческая жизнь народов остаётся ещё языческой. И вот доводы. Когда на улице потеряет сознание и упадет человек, люди впереводку спешат ему на помощь; когда в ходе истории упадет нация, народы наперебой спешат, чтобы ее добить. Христа нет еще в истории; когда он к ней снизойдет, начнется новая эпоха для христианства и человечества» (XL, 64).

Нетрудно заметить, что эти рассуждения автора «Камо грядеши» являются отголоском философии Красиньского, отчасти же Мицкевича. Мысль о том, что историческая жизнь народов развивается не в соответствии с первоначальным духом христианства, была высказана еще Мицкевичем в «Книгах народа польского». Мицкевич возлагал ответственность за это «извращение» истории на господствующие классы, обвиняя их в эгоистическом стремлении как раз к той самой «частной жизни», которую автор «Семьи Поланецких» считал покоящейся «на праве Христа». У Мицкевича под мистической оболочкой трепетала революционная идея, Сенкевич выхаживал ее, как и Красиньский. С христианской концепцией истории Мицкевич связал затем идею победы духа над грубой материальной силой. Он считал решающей силой общественного развития борьбу идей, но, несмотря на это заблуждение, правильно утверждал, что победа будет за теми, кто, борясь во имя великой национальной идеи, содействует освобождению поработенных всего мира. Отсюда он делал вывод, что какими бы могущественными ни были державы, угнетающие Польшу, их грубая материальная сила неизбежно потерпит поражение, если Польша сохранит в себе непреклонный дух свободолюбия и патриотизма. Эта патриотическая идея Мицкевича, разделявшаяся также его современником Словацким, впоследствии не раз вдохновляла польских писателей. В частности, она нашла свое преломление в повести Крашевского «Рим времен Нерона» (1866), явившейся откликом писателя на поражение польского восстания 1863 г. Изображая могущество Римской империи, порабоощавшей народы трех частей света, Крашевский, как и Сенкевич в своем позднейшем романе «Камо грядеши», противопоставляет грубой силе римского государства духовную силу христиан в период их жестокого преследования. Зверские расправы не только не запугали христиан, но, напротив, способствовали распространению их религии и этим ускоряли разложение былого могущества рабовладельческого Рима. Отказываясь принять участие в заговоре против Нерона, один из героев повести, св. Тимофей, говорит, что христиане будут бороться не оружием, а терпением, покорностью, свя-

тостью и что своей непреклонностью духа в годину мученической смерти, своей жертвенной кровью они, как вода, размывающая скалы, сокрушат несправедливость.

Идея отказа от повстанческой борьбы за национальное освобождение — вот что звучит в повести Крашевского, отразившего перелом в настроении патриотических кругов шляхетско-буржуазного общества после подавления восстания. Хотя, по замыслу автора, его повесть должна была предостеречь общество от примиренческих тенденций, приободрить польских патриотов, обнадежить и подкрепить их волю к борьбе, в сущности, это был шаг назад от традиций шляхетского освободительного движения в сторону примирения с существующей действительностью. Такой же противоречивостью характеризуется и роман Сенкевича «Камо грядеши».

Связь патриотической идеи с темой раннего христианства в польской литературе XIX в. была не случайной. Польский народ за свое вероисповедание в течение длительного времени подвергался унижительным притеснениям со стороны протестантской Пруссии и православной России. Своей политикой религиозных репрессий монархии России и Пруссии как бы уподобляли себя римским цезарям, преследовавшим христиан. Это имело своим последствием то, что в сознании широких масс польского народа защита католицизма стала неотделимой от защиты национальных свобод. Поэтому в Польше не только реакционные, но и прогрессивные деятели, например Мицкевич, Словацкий, Крашевский и другие, осуждавшие официальную церковь и папство, тем не менее считали верность католицизму выражением польского патриотического духа. Нетрудно понять, что с наступлением империализма, когда повсюду стали оживать религиозные настроения, в Польше это оживление должно было быть особенно интенсивным. И Сенкевич тем сильнее поддавался влиянию религиозной реакции, чем упорнее стремился противодействовать упадку своего класса. С 90-х годов это стало его заветной целью, которая обусловила ведущую тенденцию почти всех его произведений.

Патриотическая идея победы духа над насилием, сопряженная с христианской правотой, отчетливо выражена Сенкевичем уже в «Татарской неволе» (1880) — его первой пробе исторического произведения. Эта же идея лежит в основе исторической концепции его трилогии. Особенно ярко отразилась она в «Потопе». Победа горстки шляхетских патриотов, поднявших весь народ на борьбу со шведским нашествием при попытке завоевателей посягнуть на Ченстоховскую святыню, — это и есть традиционная польская идея победы духа над грубой материальной силой. Она же является также ведущей идеей его «Крестоносцев», тесно связанных с одноименным романом Крашевского и знаменитой картиной Матейко «Битва под Грюнвальдом» (1878).

Хотя этот роман был написан в 1897—1900 гг., его замысел возник у Сенкевича не позже ноября 1891 г., т. е. еще до решения написать «Семью Поланецких» и задолго до возникновения замысла «Камо грядеши». Это тем более важно иметь в виду, что в 1894 г., работая над «Семьей Поланецких», писатель не только изучал одновременно материалы для задуманных им «Крестоносцев» и «Камо грядеши», но и живо представлял образы будущих произведений. «„Поланецких“ пишу усиленно, — сообщал он весной 1894 г. Годлевскому. — На прогулках сочиняю сцены из „Камо грядеши“, а на дальнем горизонте вырисовываются передо мной „Крестоносцы“»³⁸. Вследствие такого стиля работы Сенке-

³⁸ H. Sienkiewicz. Listy do Mścislawa Godlewskiego, str. 212.

вича его романы очень сходны в оттенках общей мысли, сюжетных линий и отдельных образов.

После трилогии Сенкевич написал в 1889—1890 гг. «Без догмата» — роман о деградации современного образованного шляхетства. Еще до того, как декаданс возвестил своим распространением в польском искусстве наступление упадка шляхетско-буржуазной культуры, Сенкевич создал тип декадентствующего интеллигента «бездогматца» Плошовского, который по праву может считаться одним из лучших реалистических типов этого рода в европейской литературе. Спустя два года после выхода «Без догмата» его автор писал в связи с усилением мистических тенденций в литературе, что «Плошовский предвидел мистическое направление и предсказывал его»³⁹. Как в трилогии, так и здесь писателем руководило желание противодействовать упадку привилегированного общества. К этому, собственно, и сводился замысел его произведения. «Не спасет это, правда, Плошовских, — пояснял он, — но обратит внимание на причины, в силу которых возникают Плошовские» (LVII, 237). Противопоставляя изоциренному скептицизму Плошовского простодушную набожность Анельки, романист тем самым утверждал «христианский догмат» как единственное средство, которое, по его мнению, могло еще спасти от вырождения. Этой же тенденцией проникнуто и «Камо грядеши», идейное родство которого с «Без догмата» подчеркивается, в частности, тем, что еще в романе о деградации современного шляхетства писатель стремился представить одну из любовниц Плошовского, развратную госпожу Давис, «языческой противоположностью христианской Анельки» (LVII, 238). Очевидно, отношение христианства к язычеству уже тогда занимало воображение художника.

С этим был связан также повышенный интерес Сенкевича к разработке христианских мифов в литературных произведениях (вроде исторического романа «Бен-Гур» Л. Валласа) и его пристрастие к религиозным сюжетам в живописи. Стремление противопоставить эти сюжеты декадентским мотивам, заметно сказавшееся в рецензиях писателя, послужило стимулом к созданию небольшой новеллы под знаменательным для ее идеи названием «Пойдем за ним» (1892). К признанию благочестия лучшим противоядием декаданса и средством нравственного возрождения приводит он и главного героя «Семьи Поланецких» (1893—1894), противопоставленного герою «Без догмата». Хотя в отношении культурного и умственного развития Поланецкий не выдерживает никакого сравнения с Плошовским, тем не менее Сенкевич идеализирует его в противоположность «бездогматцам» не только как предприимчивого шляхтича-коммерсанта, нашедшего себе дело в жизни, но и как человека с примитивным убеждением в том, что религия всемогуща и вечна, что надо твердо верить в бога и ходить в церковь, потому что так поступали его деды и прадеды, отец и мать. В художественном отношении это самый слабый роман Сенкевича, страдающий отсутствием цельности и нарушением жизненной логики характеров. Если первая половина его характеризуется реалистическим пафосом обличения пороков светского общества, в том числе эгоизма самого Поланецкого, то вторая, напротив, отмечена печатью какой-то пошлой мещанской идиллии и преобладанием фальшивой тенденции над жизненной правдой. «Семья Поланецких» яснее других произведений обнаруживает последствия той эволюции писателя, которая привела его от осуждения буржуазной действительности к ее апологии под влиянием наступившего сближения патриархальной шляхты с буржуазией. Поэтому

³⁹ Там же, стр. 184.

в этом романе отчетливее всего проявилась также связь религиозной тенденции автора с его буржуазными симпатиями.

Печатаая отдельные фрагменты «Семьи Поланецких» в «Библиотеке Варшавской», Сенкевич думал также и о том, чтобы придать этому журналу, как он выражался, «более христианское направление»⁴⁰. Невольно возникает вопрос, не этой ли борьбой за «оздоровление» литературы объясняется решение Сенкевича отложить реализацию уже созревшего замысла «Крестоносцев» и написать сначала «христианскую эпопею», хотя ее тема не имела прямого отношения к польской истории? ⁴¹. Правда, Сенкевич весьма нигилистически относился к литературным течениям и не раз высказывался в духе своего излюбленного афоризма: «В искусстве существуют различные школы и направления, но у кого есть свой собственный экипаж, тот не ездит omnibusом» (XL, 67). Но это не мешало ему бороться с декадентскими течениями европейской литературы. За очерком «Из Парижа» (1879), в котором он впервые отметил признаки упадка французской буржуазной литературы, последовала его лекция «О натурализме в повести» (1880). Девять лет спустя он возвращается к этой же теме в лекции «Об исторической повести». Наконец, в июле 1893 г., в самый разгар работы над «Семьей Поланецких» и подготовки к «Камо грядеши», Сенкевич пишет свои знаменитые «Письма о Золя», где выдвигает идею, идентичную замыслу «Камо грядеши». Повторив в более резкой форме свои прежние обвинения Золя в натурализме и склонности предпочитать социальную гниль здоровым явлениям буржуазного общества (что, впрочем, не помешало ему отметить действительно выдающиеся художественные достижения французского писателя, и, в частности, выделить его «Жерминаль»), Сенкевич в заключение констатирует, что современная буржуазная литература зашла в тупик. «Взгляни, — пишет он, — на последние книги всех Бурже, Родов, Барресов, Дежарденов, на поэзию Рембо, Верлена, Эредиа, Малларме и хотя бы Метерлинка и его школы. Что в них? Поиски нового содержания и новой формы, лихорадочные поиски какого-то выхода, неуверенность, куда обратиться и где искать спасение: в мистицизме ли, в вере ли, в долге ли помимо веры, в патриотизме или человечности? Но прежде всего в них видно огромное беспокойство. Выхода не находят, ибо для этого нужны две вещи: великая идея и великий талант, а у них нет ни идеи, ни могучего таланта. Отсюда беспокойство возрастает еще больше, и те самые, которые выступают против грубого пессимизма натуралистического направления, сами впадают в пессимизм, из-за чего слабнут значение и задача, которые могла бы иметь реформа. Ибо что остается? Причудливость формы. В этой причудливости, называется ли она символизмом или импрессионизмом, вязнешь все глубже и путаешься все больше, и теряешь художественное равновесие, здравый смысл, спокойствие души, а что касается содержания — часто попадаешь в прежнюю гниль, и почти всегда в разлад с самим собой, потому что остается и верное, и тошнотворное

⁴⁰ H. Sienkiewicz. Listy do Mściława Godlewskiego, str. 217.

⁴¹ В пользу такого предположения говорит, между прочим, следующее замечание С. Тарновского о «Камо грядеши»: «Если удастся (I), то скорее благодаря этому роману, чем благодаря специфически польским романам, современным или историческим, Сенкевич соединится с литературой всего мира и завоеует в ней право гражданства» (St. Tarnowski. Studia do historii literatury polskiej, t. V. Kraków, 1897, str. 337).

Если это замечание критика, поддерживавшего в те годы тесную связь с романистом и, вероятно, знавшего его замыслы, передает действительное чаяние Сенкевича, то это может служить лишним доказательством, что творческую историю «Камо грядеши» необходимо рассматривать в связи со стремлением польского писателя к обновлению литературы, в свете его борьбы с Золя и декадентами.

чувство, что надо дать миру что-то новое, а что — неизвестно» (XLV, 130, 131). Указав в этой связи на признаки нарастающего инстинктивного отвращения общества к растлевающей буржуазной литературе, Сенкевич приходит к выводу, что «ныне угоревшим нужен свежий воздух, сомневающимся — надежда, измученным тревогой — немного спокойствия». Этой потребностью он объясняет и повсеместное оживление религиозных настроений — ту «эволюцию, волны которой начинают расходиться во все концы мира» и которая, по его мнению, должна содействовать обновлению литературы. «По-моему, — заключает он, — ее должна пройти равным образом поэзия и повесть, даже более: они должны ее усилить и ускорить. Так дальше идти попросту нельзя! На истощенной почве растут только сорняки. Повесть должна укреплять жизнь, а не подрывать; облагораживать ее, а не поганить; нести добрую «новость», а не дурную. Для меня не суть важно, понравится ли то, что я говорю, кому-то или нет, ибо я считаю, что чувствую великую и неотложную потребность человеческой души, которая взывает к перемене» (XLV, 147).

Итак, Сенкевич чувствует себя призванным противодействовать декадансу. Он справедливо осуждал его и за формализм, и за то, что он растлевал души людей, за антигуманистическую направленность. Не случайно поэтому М. Конопницкая, общественные идеалы которой существенно отличались от идеалов Сенкевича, тем не менее поддерживала его в этой борьбе. Подчеркнув, что Сенкевич изображает страдания ради возбуждения сочувствия к людям, что он отличается «от тех, которые, имея волшебное зеркало, показывают нам в нем мертвое лицо и признаки прошлого», Конопницкая продолжает: «Таким зеркалом Сенкевич никогда не пользуется. Он великий воскреситель не духов, но — духа. Он великий заклинатель не смерти, но — жизни. От того, что он закликает и воскресит из прошлого, грудь наполняется мощью, а вера в жизнь укрепляет силу жизни»⁴².

Однако Сенкевич стремился противодействовать декадансу не потому, что он понимал его истинную классовую сущность. Скорее наоборот. Подобно тому, как сами модернисты — по крайней мере те из них, которые, выступая под знаменем анархического бунта, воображали себя врагами мещанства, — не сознавали того, что на деле, в искусстве, они являются проводниками влияния реакции империалистического общества, так и Сенкевич не сознавал этого. Он думал, что декаданс представляет собой серьезную опасность прежде всего для самих привилегированных классов. И в этом заблуждении он не был одинок. Граф С. Тарновский, один из ярых защитников феодальной знати, тоже осуждал модернизм и мотивировал свое осуждение почти в тех же выражениях, что и Сенкевич. «Открытая ненависть, война, страстные отрицание христианства, — писал он, характеризуя атмосферу общественно-литературной жизни 90-х годов; — испорченность и такая распущенность, что люди кажутся зверями; либо пессимизм, как будто страдальческий, но недостойный даже жалости, немощный, больной, вредный; либо нудная и туманная тоска по какой-то правде, быть может, искренняя, но без отваги и воли найти ее на самом деле — вот что, наполняя журналы и книги на разных языках от севера до юга, да и романы не меньше, портит, разлагает, заражает гнилью человеческое общество и человеческие души»⁴³. В своих нападках на декаданс и Сенкевич и Тарновский отражали типично шляхетскую точку зрения, которую отстаивала также католическая церковь. «Церковь

⁴² М. Конопницкая. Szkice. Lwów. 1905, стр. 228, 229.

⁴³ St. Tarnowski. Studia..., стр. 342, 343.

совершенно искренне осуждает модернистов, — писал С. Бжозовский, — несмотря на это они являются ее передовым отрядом, они расширяют ее владения и влияние в области интеллектуальной и культурной жизни»⁴⁴. Это свидетельство Бжозовского чрезвычайно важно. Оно доказывает, что, хотя декаденты находились во внешнем конфликте с официальной церковью и, следовательно, с моралью господствующих классов, на деле служили им верно. И, наоборот, Сенкевич не скрывал своих прогляхетских симпатий и заодно с официальной церковью нападал на декаданс. Но на деле он находился в гораздо более глубоком конфликте с реакцией, так как связывал все это с защитой реалистического искусства и понимал, что законы художественного мастерства нельзя нарушать.

Противоречивое убеждение в необходимости противодействовать декадансу путем поощрения религиозности положено Сенкевичем в основу идейной концепции его исторического романа «Камо грядеши». Традиционная польская идея победы духа над грубой силой нашла здесь свое воплощение в ярком изображении борьбы христиан против военного деспотизма императора Нерона, олицетворяющего языческий мир зла и насилий. Подобно тому, как в трилогии Сенкевич противопоставлял никчемности современной шляхты героический патриотизм ее предков, так в «Камо грядеши» он противопоставляет ее неверию в будущее моральную стойкость ранних христиан, связывая их победу с непоколебимой верой в бога. Уже в самом характере этого противопоставления четко вырисовываются те изменения, которые претерпел критический реализм в исторических романах Сенкевича. С одной стороны, яркое реалистическое изображение угасающего языческого мира и беспощадная критика его пороков, содержащая немало актуальных намеков на современную гнетущую действительность. А с другой стороны, стремление противопоставить пессимизму и деморализации обреченных классов веру в бога, т. е. неосознанная уступка декадансу под видом борьбы с ним.

Менее заметно сказалось это противоречие в «Крестоносцах» Сенкевича, печатавшихся с февраля 1897 г. по июль 1900 г. Накопленный до этого творческий опыт, длительная подготовка к роману, значительность самой темы разгрома прусских захватчиков в битве под Грюнвальдом объединенными силами поляков, русских, чехов и литовцев и, наконец, необычайная актуальность этой темы для всего польского народа, продолжавшего в новых условиях борьбу с насильственной германизацией польских земель, — все это содействовало подъему творческих сил писателя. Замысел новой исторической трилогии, первым романом которой является «На поле славы», не был им осуществлен. Начатая осенью 1911 г. работа над «Легионами», задуманными еще в 1895 г., была прервана в самом начале мировой войны. Таким образом, «Крестоносцы» — это последнее из завершенных исторических произведений Сенкевича и вместе с тем самое значительное из его последних произведений вообще.

Итак, Генрик Сенкевич вошел в литературу в переломный период смены направлений, когда критический реализм в борьбе с эпигонами романтизма завоевывал себе господствующие позиции в польском искусстве. Выступив на стороне нового искусства, Сенкевич сложился как художник с реалистическими творческими навыками и соответствующими теоретическими взглядами и в дальнейшем продолжал оставаться приверженцем этого направления. Последнее оказалось возможным лишь потому, что на первых порах своего творчества, в период ломки старых общественных отношений, художник не сознавал и не мог сознавать того, к какому

⁴⁴ St. Brzozowski. Legenda Młodej Polski. Lwów, 1910, str. 77.

классу он тяготеет в действительности. Он был идеологом патриархального, главным образом мелкопоместного дворянства, переживавшего болезненный процесс распада прежнего сословия и поглощения его новыми классами буржуазного общества. Социально-политические убеждения Сенкевича, характеризующие классовую сущность его идеологии, не были прогрессивными даже в 70-е годы, и реакционность его мировоззрения в дальнейшем все более усугублялась. Резкое обострение противоречия между желанием служить своему классу и невозможностью примирить это стремление с приверженностью к реалистическим принципам стало одной из главных причин обращения художника к исторической тематике. Этот разлад и является самой характерной особенностью мировоззрения исторического романиста, определяющей его своеобразное отношение к миру.

Своеобразное отношение Сенкевича к миру заключалось в его эстетстве, в форме которого писатель сознавал невозможность примирить художественность со своей социально-политической целеустремленностью. Поэтому он постоянно сталкивался с проблемой: жертвовать или не жертвовать художественностью ради тенденции. Стремясь к защите обреченного класса и в то же время чувствуя над собой власть законов художественного мастерства, Сенкевич вынужден был уступать давлению последних. Он вынужден был ориентироваться в своем творчестве преимущественно на гуманизм, гуманизм, правда, классово ограниченный, но тем не менее позволявший выражать истинную, общечеловеческую, а значит и общедемократическую тенденцию. Так Сенкевич оказывался поборником прогресса в искусстве. С позиций шляхетского гуманизма он защищал реалистическую эстетику против декаданса. Правда, он уже сознавал недостаточность метода критического реализма с точки зрения перспектив дальнейшего развития искусства. Но, связанный предрассудками обреченных классов, он не только не мог преодолеть ограниченность этого направления, но даже удержаться на последовательных позициях его защиты. Ущербная реакционно-романтическая тенденция ослабляет реализм Сенкевича, сближая его с декадентами. Борясь против упадочнических течений в литературе, ратуя за ее оздоровление, он, однако, делал декадентам уступку, когда противопоставлял их пессимистическому искусству свою оптимистическую концепцию, основанную на попытке сочетать правдивое изображение с защитой религии. В основе своей классовая социально-политическая устремленность Сенкевича была и остается чуждой народу, но он дорог ему как замечательный мастер художественного слова, как писатель-гуманист. Поэтому задача заключается в том, чтобы, изучая творчество Сенкевича и, в частности, его исторические романы, показать несостоятельность реакционных идей писателя и в то же время выявить все то ценное, талантливое, художественно обаятельное, что продолжает сохранять свое непреходящее значение для широких трудящихся масс не только в Польше, но и во многих странах мира.

И. К. Горский

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН Г. СЕНКЕВИЧА «КАМО ГРЯДЕШИ»

Автор настоящей статьи счел целесообразным начать изучение исторических романов Генрика Сенкевича с «Камо грядеши». Весьма показательное с точки зрения присущих Сенкевичу противоречий, это произведение в то же время облегчает задачу ознакомления с мастерством польского исторического романиста. Оно, во-первых, обстоятельнее других изучено с точки зрения использованных в нем исторических источников. Во-вторых, являясь соединительным звеном между трилогией и «Крестоносцами», оно, однако, теснее их связано с борьбой Сенкевича против декаданса, что помогает лучше уяснить отношение польского художника к литературным течениям. Далее. Если романы трилогии посвящены изображению польской истории и заставляют иногда думать, что их успех был обеспечен оживлением патриотических и националистических настроений в Польше, интересом читателя к отечественной истории¹, то «Камо грядеши» исключает возможность такого толкования. Сила его обаяния была доказана популярностью у читателей многих стран, вследствие чего анализ художественности этого романа как бы сам собой выдвигается во главу угла. Причем анализ художественности «Камо грядеши» имеет особый оттенок актуальности. В «Камо грядеши» сильнее, чем в других исторических романах Сенкевича, выражена его религиозная тенденция, что подводит нас к вопросу о взаимосвязи этой тенденции с законами художественного мастерства. В свете нынешнего обострения борьбы научного мировоззрения с религией, за которую цепляются отживающие силы старого мира, этот вопрос приобретает злободневное политическое значение. Освобождение сознания людей от религиозных предрассудков — одна из важнейших задач коммунистического воспитания трудящихся. Широкая антирелигиозная пропаганда стала составной частью идеологической работы всех коммунистических партий и в настоящее время является неотложной задачей нашей науки. И это послужило еще одной причиной того, что выбор автора настоящей статьи пал именно на «Камо грядеши».

¹ K. Wyka. Sprawa Sienkiewicza. Szkice literackie i artystyczne, t. I. Kraków, 1956, str. 115.

1

В прошлом «Камо грядеши» было одним из популярнейших произведений в мире, что имело для польской литературы огромное значение. «Несомненно, — резюмирует общеустановившееся мнение польской критики М. Браммер, — на протяжении долгих, очень долгих лет не слышно было о наших шедеврах на Западе. Романтическая поэзия вызывала удивление и уважение у исключительных людей, при этом, правда, и знакомство с нею было привилегией единицы (переводы, в большинстве аляповатые, могли скорее отбить охоту и вызвать предубеждение). Редкие переводы новейших произведений не оставляли впечатления. Но вот, наконец, пришел небывалый успех «Камо грядеши» — вдруг, благодаря Сенкевичу, наша повесть прославилась во всем мире»². Для литературной Польши всемирная известность «Камо грядеши» имела, таким образом, значение первостепенной важности. Тем не менее роман до сих пор продолжает оставаться одним из тех произведений Сенкевича, которые вызывают известное чувство смущения у исследователей. Уж очень много скопилось вокруг него одиозных фактов. В годы наибольшей популярности этот роман пользовался явным покровительством клерикально-аристократической реакции. Потом эти круги почему-то разочаровались в нем — и роман как-то незаметно был предан забвению.

Обзор критической литературы показывает, что такая судьба романа была не случайна.

Первые отклики в Польше на «Камо грядеши» были почти исключительно восторженными. Даже Юзеф Токажевич, при всей своей предубежденности против исторического жанра, не мог скрыть своего восхищения «ослепительной» панорамой «Камо грядеши».

Ю. Токажевич — видный публицист революционно-демократической эмиграции и один из зачинателей польского социалистического движения — в отношении исторического жанра разделял мнение И. Тэна и Г. Брандеса, которые, по его словам, «единогласно отметили в связи с Вальтером Скоттом, отцом этой метизной продукции в историческом романе, что такие склейки (истории с фантазией. — И. Г.) не выдерживают ни малейшей пробы времени: расползаются почти назавтра». С этой позиции — и при этом совершенно бездоказательно — Токажевич и упрекал Сенкевича в «невольном отступлении с твердой почвы исторических фактов и переходе на неизмеримое поле писательного произвола»³. Словом, в данном случае он выражал точку зрения позитивистов и, в частности, позитивистской «Правды» А. Свентоховского, где и появилась его статья в 1896 г.

Зато Зыгмунт Самолевич, который в том же 1896 г. специально исследовал вопрос об отражении античного Рима в «Камо грядеши» под углом зрения фактической верности картины, нашел ее безупречной. Он констатировал, что даже того немногочисленного, что он рассмотрел, «вполне достаточно для выявления огромной эрудиции Сенкевича, охватывающей все области древней римской жизни»⁴.

Весьма оригинальную и тоже восторженную оценку «Камо грядеши» дал Владислав Богуславский. Он был первым, кто попытался связать худо-

² М. Bramer. Obcy o Polsce. — «Przegląd Współczesny», 1923, № 15, str. 133. См. также: J. Lorentowicz. Sienkiewicz w Europie. — «Tygodnik Ilustrowany», 1916, № 48, str. 575.

³ J. T. Hodi (Tokarzewicz). Sienkiewicza «Quo vadis». — «Prawda», 1896, № 18, str. 211.

⁴ Z. Samolewicz. Tło historyczne w powieści Sienkiewicza «Quo vadis». — «Niwa», 1896, № 52, str. 873.

жественное обаяние «христианской эпопеи» Сенкевича с ее гуманистической тенденцией и подчеркнуть антидекадентскую направленность последней. «Есть, — писал он, — ободряющая надежда и животворящее утешение в этом виде зла, смирившегося перед моральной силой, получившей власть над душами; ум и сердце воздают мзду в том триумфе справедливости и добра, в эпоху, когда европейская мысль, сбиваемая с толку разными сумасшедшими Заратустрами, ища в ненависти сверхчеловечность, отворачивается от слабых, страждущих и согбенных насилем»⁵.

Существенную оговорку к восторженным откликам первых критиков «Камо грядеши» сделал Игнацы Матушевский, один из видных теоретиков польского модернизма. Его тоже пленили у Сенкевича несравненная оригинальность, красочность и свежесть описаний, реальность, выпуклость и жизненность фигур, а также необычайная, по его словам, полнота движения в массовых сценах. В статье 1896 г. «Историческая повесть („Камо грядеши“)» он доказывал, что именно в этом высокохудожественном романе ярче всего проявились как сильная, так и слабая стороны таланта Сенкевича, сильная — в показе язычества, слабая — в изображении христианства. «Насколько языческий мир в „Камо грядеши“ вышел красочно, выпукло и живо, настолько же христианский мир выглядит серо, плоско и бездушно»⁶. Матушевский объяснял это, исходя из своей теории врожденных артистических способностей. Согласно его теории, Сенкевич признавался пластиком — художником, превосходно воспроизводившим явления, доступные непосредственному чувственному созерцанию, и очень неглубоко постигавшим мир внутренний, духовный, в особенности же мир мистический. Поэтому картина христианства ему не удалась. Матушевский считал слабостью Сенкевича не то, что он поступался принципами реализма, а то, что он делал это недостаточно решительно, — то, что «автор сделал главной побуждающей силой обращения в христианство „любовь“; но не мистическую любовь, всеобщую, великую, о которой писал св. Павел, а обычное земное чувство, связывающее между собою оба пола»⁷. Эти наблюдения приводят Матушевского «к выводу, что, хотя сознательные симпатии Сенкевича были на стороне нового мира и духа, но артистический темперамент влек его к старому, языческому, который поэтому вышел безукоризненно как в отношении содержания, так и формы»⁸.

В 1897 г. со статьей о «Камо грядеши» выступил идеолог клерикально-аристократических кругов Галиции Станислав Тарновский. В своей статье он подчеркивает мысль о том, что, по его глубокому убеждению, лучше было бы, если бы романисты вообще не касались «святых вещей». «Не только из чувства религиозности и набожности, но и уже с точки зрения самой художественности такие начинания могут удаваться с трудом...»⁹.

Однако коль скоро писать романы из «жития святых» берутся даже такие столпы католической церкви, как кардинал Н. Уайзмен, то, значит, нужда велика и было бы несправедливо порицать Сенкевича за его «Камо грядеши», тем более что этот роман бесконечно превосходит нудную «Фабиолу» (1854) английского кардинала. «Из светских вещей более назидательной, сильнее захватывающей читателя религиозным впечатлением и чувством, сильнее побуждающей его к религиозным размышлениям —

⁵ W. Bogusławski. «Quo vadis» Henryka Sienkiewicza. — «Biblioteka Warszawska», t. I, 1897, zesz. I, str. 129.

⁶ I. Matuszewski. Swoi i obcy (pokrewieństwa i różnice). 2^e wyd. Warszawa, 1903, str. 147.

⁷ Там же, стр. 155.

⁸ Там же, стр. 152.

⁹ S. Tarnowski. Studia do historii literatury polskiej, t. V. Kraków, 1897, str. 276.

повторяем — мы не знаем в нашем веке»¹⁰. Все же воплощение религиозной тенденции в романе Сенкевича не вполне удовлетворяло Тарновского. Он считал большой погрешностью композиции то, что великолепная сцена самоубийства Петрония следует после описания «триумфального» шествия св. Петра на казнь. По мнению критика, это «должно несколько нарушить гармонию впечатления»¹¹. Эпилог, в котором описывается смерть Нерона, подчеркивающая мысль о неизбежности крушения деспотизма, Тарновский вообще находил совершенно излишним. То есть он желал устранения всего того, что ослабляло впечатление религиозного экстаза и мешало перерастанию католической тенденции автора в клерикальную, не связанную с отрицанием старого, прогнившего мира зла и насилия. А что роман таил в себе возможность возбуждения не только благочестивых мыслей, но и настроений протеста против угнетения и тирании, показывают отзывы читателей, связанных с польским социалистическим и рабочим движением.

В том же 1897 г. видный теоретик правых социалистов Казимеж Келлес-Крауз опубликовал статью под названием «Революционная повесть»¹². По Келлесу-Краузу, ранние христиане в романе Сенкевича являются настоящими революционерами, борцами против нероновского деспотизма, традиции которых в новейшее время продолжают социалисты. «Ныне старый дух Петра и Павла, — писал он, — живет единственно в рабочем движении, в социализме. Он возрождается, конечно, не в форме религиозного откровения, а в новой научной форме... Впрочем, сам Сенкевич, с тонким чутьем художника, представил всю будущую жизнь, все чудесное христианства не как объективную достоверность, а как субъективную веру тогдашних христиан; он нигде не заставляет читателей верить в то самое, во что верили христиане, и даже в главной сцене встречи Петра с Христом во время бегства из Рима сияющая фигура Спасителя остается видением только самого Петра. Это означает, пожалуй, что он хотел идеализировать не ту именно веру, а веру вообще, веру в добро и справедливость исповедуемой идеи, проводимой деятельности, в ее неминуемое торжество*». Если Тарновский, игнорируя объективное звучание романа, всячески подчеркивал благочестивое намерение Сенкевича, его набожность и искренность правого сына католической церкви, то Келлес-Крауз поступает как раз наоборот. Он полностью игнорирует авторский замысел и таким способом «очищает» объективную идею «Камо грядеши» от того религиозного элемента, без которого она действительно могла бы приобрести революционный смысл. Это, несомненно, упрощенное толкование идейного значения романа.

Но что подобное или сходное с этим восприятие романа Сенкевича деятелями польского социалистического движения не было случайным, убедит нас анализ романа. А пока мы отметим лишь сам факт крайне противоречивого восприятия «Камо грядеши» с первых же дней его выхода в свет.

Первые отзывы русской критики тоже были весьма противоречивы. Положительную оценку этот роман получил в русской либеральной прессе. Рецензент «Русской мысли» в качестве главных достоинств «Камо грядеши» указывал на высокое художественное мастерство и верность истории. «Вообще, — писал он, — в смысле «документальности» роман Генрика

¹⁰ Там же, стр. 341.

¹¹ Там же, стр. 337.

¹² M. Luśnia (K. Kelles-Krauz). Powieść rewolucyjna. — «Naprzód», 1897, № 1.

* Henryk Sienkiewicz. Dzieła. T. I—LX. Warszawa, 1948—1955. T. LVII, str. 293. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской — страницы.

Сенкевича превосходит почти все известные нам романы второй половины нынешнего столетия, за исключением вышеуказанного нами пребывания св. Петра в Риме»¹³. Ф. Мищенко обстоятельно исследовал античные мотивы в «Камо грядеши» и в общем с большой похвалой отозвался о мастеровском изображении императорского Рима времен Нерона¹⁴. Л. Шепелевич с такой же обстоятельностью рассмотрел изображение психологии героев и тоже пришел к заключению, что этот роман «следует считать самым художественным романом, воспроизводящим римское общество при Нероне»¹⁵.

Однако были и такие критики — реакционные и прогрессивные, — которые главным считали авторскую тенденцию в романе и, исходя из нее, оценивали его значение. Так, один из защитников русской церкви Н. А. Колосов хвалил Сенкевича за то, что в его произведении «читатель-христианин прямо видит действие промысла божия»¹⁶. Неприятным и предвзятым казалось ему только то, что эта религиозная тенденция побуждала католика возвеличивать не православную, а католическую церковь. Все остальное для критика не имело существенного значения.

В отличие от Колосова А. Богданович, который тоже считал главным в романе авторскую тенденцию, осуждал Сенкевича за реакционность его идеологии и, в частности, за его стремление возвеличить Ватикан. В этом — и только в этом — Богданович был прав. Но за этой правдой он не увидел той, другой правды, что авторская идея «Камо грядеши» отнюдь не сводится к католической тенденции и что вообще идейное содержание художественного произведения нельзя сводить к идеологии автора. По мнению критика, автор «Камо грядеши» являл собой «лучший пример беспотности и бесплодия таланта, если в наши дни последний не обвеян живительным духом демократизма»¹⁷. В действительности же трудно найти более неудачный пример. Ошибочное утверждение Богдановича Э. Венгерова повторила в 1901 г., несмотря на то, что «роман из эпохи Нерона», по ее же словам, продолжал «пользоваться все более и более возрастающей славой»¹⁸. Венгерова принадлежала к числу тех немногих русских критиков, которые, принимая на веру измышления западноевропейской прессы, бездоказательно утверждали, будто бы «Сенкевич не внес в свою обработку старого сюжета ничего оригинального»¹⁹.

Эти нападки, которые в Италии и Франции перемежались с обвинением Сенкевича в плагиате, не заслуживали бы даже упоминания, если бы не привлекали к себе внимания польских ученых. Благодаря работам Альфонса Бронарского²⁰ и др. была доказана полнейшая несостоятельность подобных обвинений и, вместе с тем, обстоятельно освещен вопрос об использованных Сенкевичем исторических источниках в «Камо грядеши». «Камо грядеши», таким образом, был исследован с той весьма важной стороны, с какой пока еще не изучен в такой мере ни один из его исторических романов.

¹³ М—н. Последний исторический роман Сенкевича. — «Русская мысль», 1896, кн. IV, стр. 180.

¹⁴ Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича. — «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 62—85.

¹⁵ Л. Шепелевич. Исторические романы Генрика Сенкевича. — «Образование», 1898, № 9, стр. 76.

¹⁶ Н. А. Колосов. Папский Рим в двух новейших католических исторических романах. М., 1896, стр. 2—3.

¹⁷ А. Б. Критические заметки. — «Мир Божий», 1896, кн. 5, стр. 249.

¹⁸ Э. Венгерова. Генрик Сенкевич. — «Образование», 1901, № 11, стр. 44.

¹⁹ Там же, стр. 64.

²⁰ A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich. Poznań, 1926.

Однако в период наивысшей славы «Камо грядеши» внимание критики привлекали к себе более всего религиозные предрассудки автора. Сдержанное и даже враждебное отношение прогрессивной критики к Сенкевичу главным образом тем и объяснялось, что клерикальные круги стремились использовать успех «Камо грядеши» в целях пропаганды клерикализма. Итальянский священник Джованни Семерия в специальной лекции доказывал, что роман Сенкевича «поистине является великой апологией христианства»²¹. Он сравнивал этот роман с другими, написанными с той же благочестивой целью, но не имевшими никакого успеха у читателей. Опасаясь дискредитировать похвалами имя писателя, Семерия оговаривался, что, возможно, Сенкевич и не ставил своей целью возвеличивать католицизм. Сама, дескать, историческая правда пленила его воображение, раскрыла ему глаза на истину и вдохнула в него католическую идею. На самом же деле католическая предвзятость Сенкевича была настолько очевидна, что сам папа римский не поколебался послать во время празднования юбилея писателя благословение автору «Камо грядеши». И если позднее католический клир вынужден был умерить свои восторги, то это случилось не вследствие недостатка благочестивых намерений у Сенкевича. Уже Семерия, при всем благосклонном отношении к Сенкевичу, не мог удержаться от замечания, что реалистическое изображение языческого мира производит на верующих неприятное впечатление. Распределение светотеней в романе было явно не в пользу христиан. Но Семерия все же оправдывал это необходимостью заинтриговать неверующих, чтобы таким способом приобщить их к христианской вере. Причем он допускал ту же ошибку, что и Тарновский, — непомерно преувеличивал роль авторской тенденции.

Правда, на первых порах взгляды Семерия, лекция которого, по-видимому, не без содействия Ватикана, была издана на нескольких языках и снабжена благодарственным словом генуэзского архиепископа, были господствующими среди католического духовенства. Однако уже в 1901 г. французский священник Террад, рассуждения которого «близки к наставлениям из-за решетки исповедной», в публичной лекции выразил неудовольствие тем, что языческий Рим у Сенкевича изображен реалистически и притом чересчур живыми, привлекательными красками²². Сравнивая под этим углом зрения «Камо грядеши» с «Мучениками» Шатобриана, он отдавал предпочтение последним. Ибо, по его наблюдениям, подлинными героями романа Сенкевича являются не христиане, а Петроний. Образ этого ценителя изысканного вкуса, который превыше всего ставил земную красоту, казался критику слишком обаятельным, в чем он и усматривал наибольшую опасность соблазна, несовместимого с духом религии.

Не удовлетворял роман Сенкевича и тех приверженцев декаданса, которые сами насаждали католицизм в искусстве. Изображение христианства в «Камо грядеши» они находили банальным потому, что оно совпадало с наивными представлениями верующей толпы, а картина язычества представлялась им тривиальной вследствие своего реализма. В этом отношении показательна точка зрения швейцарского критика Э. Рода. Для Рода нарисованный Сенкевичем образ Нерона служил только еще одним примером банальной трактовки традиционной фигуры императора-комедианта. В то же время он хвалил пьесу итальянского писателя А. Бойто за то, что ее автор освободился от «буржуазных привычек» представлять Нерона

²¹ J. Semeria. *Apologia Chrystyanizmu i sztuka powieści Henryka Sienkiewicza «Quo vadis»*. Warszawa, 1900, str. 77.

²² M. Bramer. *Obcy o Polsce*. — «Przegląd Współczesny», 1923, № 15, str. 138.

«кроважидным снобом»²³ и показал в образе этого чудовища черты подлинно человеческого огорчения и страдания по поводу убитой им матери²⁴.

С течением времени нападки апологетов империализма на роман Сенкевича становились все более откровенными.

Во Франции дело дошло даже до курьезных обвинений автора «Камо грядеши»... в антиклерикализме. С таким обвинением выступил в 1923 г. известный французский публицист Леон Додэ, редактор роялистской газеты «L'Action Française», в которой он поместил о «Камо грядеши» две специальные статьи²⁵. Не утруждая себя аргументами, он объявил роман Сенкевича «фальшивым шедевром», посредственной стряпней, лишенной всякой поэзии, художественной фантазии, исторической правды и какого бы то ни было религиозного чувства. Сенкевича он назвал самым непросвещенным, самым банальным из всех писателей XIX в. и утверждал, что только протекция «La Revue Blanche», по его определению, еврейского, антицерковного органа дрейфусаров, обеспечила польскому роману небывалый успех во Франции. В этой связи один из польских рецензентов заметил, что эта история местами выглядит весьма забавно²⁶.

Разумеется, выпады роялистской газеты были не случайны.

Перед лицом все более глубокого разложения империалистической верхушки французской клерикально-аристократической клике, стремившейся к монархическому перевороту, не могло нравиться в «романе из эпохи Нерона» открытое и резкое осуждение императорского деспотизма, произвола и морального растрепания римской знати. Адвокатам империалистической буржуазии вроде Л. Додэ это не могло не казаться безвкусным, банальным, лишенным поэзии, правды и даже религиозного чувства.

Нечто подобное мы наблюдаем и в польской прессе. С изменением условий политической борьбы переменилось также отношение правящих классов к «Камо грядеши». Если до возникновения независимого Польского государства нападки на роман Сенкевича исходили почти исключительно со стороны прогрессивных критиков, осуждавших автора за апологию католицизма, то, начиная с 1918 г., все чаще и чаще раздаются недовольные голоса приверженцев панской Польши и католицизма. Тот же рецензент, который находил весьма забавными инсинуации Л. Додэ, не выказывал, однако, ни малейших признаков возмущения ими, хотя они чувствительно задевали национальное достоинство поляков. Напротив, он счел себя обязанным подчеркнуть, что Л. Додэ не только видный политик, но и «писатель с большой культурой и с большим вкусом», и что к его мнению следует прислушаться²⁷. Этот призыв не остался голосом вопиющего в пустыне. В том же 1924 г. католическое издательство св. Войцеха выпустило в свет монографию о Сенкевиче Станислава Ляма. Положив в основу своих рассуждений известную уже нам теорию И. Матушевского о силе и слабости «пластического» таланта автора «Камо грядеши», Лям не ограничился порицанием Сенкевича за то, что христиане изображены слабее, чем язычники, и что чудесное не представляется у него мистическим. Он до предела заострил также высказанный ранее тем же Матушевским упрек в «односторонности» изо-

²³ E. Rod. Le Néron de M. Boïto. — «Revue des deux mondes», t. IV, 1901, p. 221.

²⁴ M. Brämér. Kilka uwag o «Quo vadis» wśród obcych. — «Przegląd Współczesny», № 57, 1927, str. 160.

²⁵ L. Daudet. La Revision des succès indus. — «L'Action Française», 1. IX 1923. Le type du succès indus. «Quo vadis». — Ibid., 3. IX 1923.

²⁶ M. N. Polonica u obcych. — «Przegląd Warszawski», 1924, t. II, № 33, str. 454.

²⁷ M. N. Polonica u obcych. «Przegląd Warszawski», 1924, t. II, № 33, str. 454.

бражения Рима. Эту «односторонность» Лям видел в том, что «положительные моменты истории не отмечены — зато со всей подробностью изображено моральное разложение»²⁸.

Разочарование поборников воинственного католицизма в романе Сенкевича с каждым годом становилось все сильнее, что, в конце концов, по словам С. Папе, привело к результатам, прямо противоположным замыслу романиста²⁹.

Таков итог многолетней борьбы мнений о романе Сенкевича, констатированный Стефаном Папе и Анджеем Ставаром. «В свое время, — пишет Ставар, — «Камо грядеши» называли христианской эпопеей, сам автор во время написания также употреблял это определение. В наше время роман встречает резкую критику именно в католических кругах. Сенкевич, которого современники считали ортодоксальным католическим автором, не отвечает в этом отношении нынешним требованиям. В номере «Тыгодника Повшехного» (польского католического журнала. — И. Г.), посвященном столетию со дня рождения писателя, отмечалось, например, что католицизм Сенкевича носил только частный характер, не отвечал принятой доктрине. Существовали также мнения, о которых недавно вспомнил Заводзиньский, что религиозность Сенкевича была собственно *pro foro externo*, зато в душе он остался позитивистом»³⁰. Поэтому другой польский критик, Ян Бацулевский, говоря о сложности идейного содержания и художественной формы «Камо грядеши», считает «недопустимым упрощением» усматривать «в нем возврат к религиозности и апофеоз католической церкви». Роман Сенкевича, подчеркивает он, повествует прежде всего «об угасании римского могущества и об упадке древнего мира во времена Нерона»³¹.

В свете изложенного понятной становится не совсем обычная судьба «Камо грядеши».

Проникнутый католической тенденцией роман Сенкевича не мог получить сколько-нибудь широкой поддержки со стороны прогрессивной критики. Но он не устраивал и клерикально-аристократические круги, заметившие в нем осуждение тех самых пороков, от которых не были свободны они сами.

Итак, в прошлом три момента привлекали к себе внимание критиков «Камо грядеши»: авторская тенденция, объективное содержание и художественная форма его воплощения³². Но в прошлом эти моменты чаще всего рассматривались или порознь, или так, что одним заслонялся другой. Например, акцентируя внимание на авторском намерении, пренебрегали объективным значением произведения, и наоборот. Между тем необходимо учесть взаимосвязь этих моментов — только при таком условии можно дать объективную оценку роману и, следовательно, объяснить его популярность в прошлом и его значение для современности. Восполнить пробел предыдущей прогрессивной критики, упускавшей из виду эту взаимосвязь, т. е. попытаться оценить роман Сенкевича с позиций марксистско-ленинской эстетики, и входит в задачу настоящей статьи.

²⁸ S. L. m. Henryk Sienkiewicz. *Cechy i elementy twórczości*. Poznań—Warszawa—Wilno—Lublin., str. 82.

²⁹ S. Papée. *Sienkiewicz wielki czy mały?* Kraków, 1948, str. 60.

³⁰ A. Stawar. *Tło historyczne «Quo vadis»*. — «Książnica», 1948, N 40—41, N 41, str. 23.

³¹ J. Baculewski. *Henryk Sienkiewicz*. Warszawa, 1952, str. 40.

³² «...Одни, — говорит К. Войцеховский, — обращали внимание главным образом на необычайную художественность романа, другие на дух, которым он проникнут» (K. Wojciechowski. *Henryk Sienkiewicz*. Lwów—Warszawa, 1939, str. 104).

* * *

Тема Нерона и ранних христиан принадлежит к наиболее распространенным в западноевропейских литературах³³.

Еще во времена Нерона возникла трагедия «Октавия» и, как предполагают, драма «Нерон». Начиная с XVI в. интерес к этой эпохе вновь пробуждается и в дальнейшем все более возрастает. Среди многочисленных произведений о Нероне и его эпохе выделяются драмы «Жестокий Нерон» (1625) и «Сожженный Рим» (1636) Лопе де Вега, «Британик» (постановка 1669) Ж. Расина и «Октавия» (1780) В. Альфьери. Особенно быстро начинают распространяться произведения этого рода с 70-х годов XIX в. главным образом в итальянской, французской, немецкой и английской литературах. Некоторые из них стали для автора «Камо грядеши» источником заимствований, большей частью непреднамеренных. К таким произведениям относятся, в частности, «Древний мир» (1877—1878) итальянского писателя Агостина дельла Сала Спада, роман весьма посредственный, но насыщенный множеством исторических подробностей, и роман англичанина Л. Бульвера «Последние дни Помпеи» (1834). Можно было бы назвать и ряд других произведений, относительно которых, впрочем, нет уверенности, знал ли их польский романист. Одно время, например, французские критики настаивали на сходстве «Мучеников» Шатобриана с романом Сенкевича, действительно примыкающим своей католической тенденцией к произведению французского писателя, хотя в художественном отношении имеющим мало общего с ним. Версия о зависимости «Камо грядеши» от «Мучеников» получила столь широкую огласку, что польский романист вынужден был выступить с протестом, заявляя, что он никогда не читал произведения Шатобриана. Только Бронарский впервые дал более или менее правильное объяснение этого сходства романов.

Широкое распространение тема нероновского Рима получила также в музыке (к ней, в частности, обращался А. Г. Рубинштейн, написавший оперу «Нерон» (1877) на либретто Ж. Барбье). Из выдающихся живописцев ее разрабатывал П. Рубенс, в творчестве которого христианская мифология и античные сюжеты вообще представлены чрезвычайно широко. В частности, интересующей нас теме посвящена его картина «Смерть Сенеки». С точки зрения возможного влияния на Сенкевича заслуживают упоминания картина немецкого художника В. Каульбаха «Нерон, декламирующий на руинах Рима» (1872) и ряд картин польского живописца Г. Семирадзского, автора «Христианской дилеммы», изображающей девушку на рогах быка.

Короче говоря, избранная Сенкевичем тема была тесно связана не только с традициями польского искусства. Она была традиционной также в европейском искусстве. Для Сенкевича, как мы увидим ниже, это имело немаловажное значение.

Роман «Камо грядеши» был задуман Сенкевичем во время пребывания в Риме в начале 1893 г. Живописец Г. Семирадзский, сопровождавший писателя по городу, среди иных достопримечательностей обратил его внимание на часовню под названием «Камо грядеши». Под ее впечатлением у Сенкевича возникла мысль написать роман — идея, которую он мог осуществить, по его словам, «благодаря знанию начал церкви» (XL, 141). В том же году польские газеты сообщили о намерении Сенкевича в марте возвратиться в Рим для подготовки «к новой повести из эпохи первых

³³ Этот вопрос уже обстоятельно освещен А. Бронарским (А. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 5—9).

христиан» (LVII, 272). С весны 1824 г. Сенкевич приступил к систематическому изучению исторической литературы. В интервью корреспонденту «Край» Карчевскому писатель сообщал: «Подготовку к „Камо грядеши“ веду добросовестно. Рим знаю детально. Носился я, правда, первоначально с мыслью развития действия в Палестине, однако обстоятельное посещение незнакомых мне мест отняло бы слишком много времени и средств. Рим, впрочем, вполне отвечает моим целям. Тацита изучаю да сара, ну и перелистал почти всю библиотеку книг, относящихся к первым векам нашей эры»³⁴. 15 августа 1894 г., по просьбе ксендза Кашелевского, собиравшего пожертвования на строительство церкви в Закопаном, Сенкевич прочитал отрывок задуманного им романа. «Прочитанное — это набросок окончания, — сообщал он свояченице Ядвиге Янчевской, с которой по-дружески делился планами будущей работы, — стало быть, для повести это ничто, а для меня — пробный шарик. Я убедился, что справлюсь — и это кое-что стоит» (LVII, 277). 22 сентября 1894 г. Сенкевич закончил роман «Семья Поланецких» и спустя несколько месяцев, приблизительно в феврале следующего года, начал «Камо грядеши». С 26 марта 1895 г. роман уже публиковался на страницах «Газеты Польской». Одновременно с нею его печатали для читателей австрийской части Польши «Час», прусской — «Дзенник Познаньский». 18 февраля 1896 г. Сенкевич завершил свою трехтомную «христианскую эпопею», а 29 февраля «Газета Польская» поместила ее окончание.

Даже поверхностные факты этой истории романа (связь его названия с часовней, публичное чтение в пользу церкви и т. д.) показывают, какое чувство вдохновляло писателя. Сам автор «Камо грядеши» незадолго до окончания романа, 14 июля 1895 г., писал Константину Гурскому: «Вы, принадлежащие к младшему поколению, возможно, не отдаете себе отчета, что делалось в Варшаве в блаженные позитивистские времена, когда Бог писался с малого б, когда рационализм был синонимом разума — и когда даже религиозные люди, менее смелой натуры, как-то стыдливо придерживались идеала и религии. Я не полемизировал с этим настроением прямо — сам даже вертелся в этом позитивистском цветнике, однако был он мне, *sans le savoir*, противен, особенно же претил моим художественным чувствам... Потом появилось «Без догмата», «Пойдем за ним» — одно было картиной пагубности скептицизма, другое — уже — прямым утверждением. То же самое «Семья Поланецких» и, наконец, «Камо грядеши». Порицали или хвалили, но вещи эти влияли и оставляли впечатление и в конце, а скорее по ходу, содействовали в огромной мере возврату не только идеального, но и прямо религиозного»³⁵.

Впрочем, религиозной тенденцией проникнуты все романы Сенкевича. Однако в «Камо грядеши» ей придается особое значение.

2

При изучении творческой истории «Камо грядеши» обращает на себя внимание, во-первых, то, что роман был написан раньше «Крестоносцев», хотя его замысел возник у Сенкевича позже, и, во-вторых, что по своей авторской тенденции он непосредственно примыкает к «Письмам о Золя», возникшим в разгар подготовительной работы к «Камо грядеши».

Призывая к борьбе с декадансом, автор «Писем о Золя» предлагал обратиться к религии. Только христианская религия, по его мнению,

³⁴ «O Sienkiewiczzu». — «Kraj», 1894, № 21, str. 16.

³⁵ См.: S. Papée. Sienkiewicz wielki czy mały?, str. 59—60.

могла возродить литературу к жизни. Острота, с какой поставлен этот вопрос, и то чувство тревоги за судьбу европейской литературы, которым проникнуты его «Письма о Золя», не оставляют сомнений, что борьба за «оздоровление» европейской литературы была если не главной, то, по крайней мере, одной из важнейших причин того, почему «Камо грядеши» в представлении автора оказалось актуальнее «Крестоносцев». Говоря словами его статьи о Золя, к созданию «Камо грядеши» побуждало Сенкевича глубокое убеждение в том, что он чувствует «великую и неотложную потребность человеческой души, которая взывает к перемене» (XLV, 147). «Камо грядеши» должно было содействовать такой перемене. Как это ни парадоксально, но декадентскому направлению, многие сторонники которого (Ж.-К. Гюисманс, П. Бурже, П. Верлен, П. Клодель и др.) превозносили католицизм, польский писатель противопоставлял... «христианское направление». Это значит, что он выступал прежде всего как художник-гуманист, протестовавший против растления человеческих душ, — как писатель, ограниченный, правда, шляхетско-буржуазным пониманием задач искусства, но все-таки реалистического искусства, объективно враждебного шляхетско-буржуазной реакции. Только поэтому он и мог столь парадоксальным образом противопоставлять модернизму «христианское направление» и защищать его от влияния западноевропейского декаданса. Таким образом, есть основание утверждать, что замысел «Камо грядеши» связан с борьбой Сенкевича за обновление европейской литературы.

Но религиозная тенденция, связанная с борьбой Сенкевича за «оздоровление» европейской литературы, была не единственной причиной рождения замысла «Камо грядеши». «Это было результатом многих причин, — рассказывает писатель. — Я издавна имел обыкновение читать перед сном древних римских историков...

Как историк сильнее всех привлекал меня Тацит. Вчитываясь в «Летопись», я неоднократно чувствовал, что меня искушает мысль дать художественное противопоставление этих двух миров, из которых один был правящей и всемогущей силой административной машины, другой представлял исключительно духовную силу. Мысль эта привлекала меня как поляка своей идеей победы духа над материальной силой; как художника она увлекала меня великолепием форм, в какие умел облекаться древний мир.

Семь лет назад, во время моего последнего пребывания в Риме, я осматривал город и окрестности с Тацитом в руках. Смело могу сказать, что сама мысль уже во мне созрела; дело было только за тем, чтобы найти отправной пункт. Часовня «Камо грядеши», вид собора св. Петра, Албанские горы, *tre fontane* довершили остальное.

Возвратясь в Варшаву, я принялся за изучение истории, которое вдохновило меня еще большей любовью к задуманному произведению. Таков генезис «Камо грядеши» (XL, 137—138).

Сенкевич указывает на сложное взаимодействие многих причин, приведших его к замыслу «Камо грядеши». Из них существенное значение для понимания романа имеют социально-политические, литературно-эстетические и творческо-психологические стимулы.

О роли двух первых факторов необходимое было сказано в предыдущей статье. Здесь уместно сделать лишь ту оговорку; что социально-политические и литературно-эстетические взгляды сами по себе не требуют образной формы.

Для рождения художественного замысла необходим еще творческо-психологический стимул — то чувство непреодолимой потребности «излить» душу, которое возникает под давлением впечатляющей действи-

тельности. Вот почему при изучении творческого замысла «Камо грядеши» следует обратить внимание на постепенное накопление ассоциаций, образов и впечатлений у Сенкевича.

Отдельные элементы будущего замысла «Камо грядеши» восходят еще к раннему периоду творчества Сенкевича. Так, можно предполагать, что, изображая в романе пожар Рима, Сенкевич использовал свое впечатление о страшном пожаре, опустошившем летом 1875 г. польский город Пултуск. Описание римского амфитеатра, по-видимому, сопряжено с впечатлениями от поездки по Испании, где он наблюдал битвы быков в цирке. «...Этой публике никогда не надоедает вид крови и смерти» (XLIV, 234), — резюмировал он свои впечатления. Правдоподобность влияния таких впечатлений на замысел «Камо грядеши» подтверждается тем, что у Сенкевича нередко возникали и более отдаленные ассоциации с жизнью римского общества. В частности, в «Письмах из путешествия» он сравнивает римский амфитеатр с одним из каньонов. При лунном свете вид этого каньона напоминал ему картину после окончания циркового представления: ему казалось, что он видит застывшие тела мертвых гладиаторов. Благодаря таким ассоциациям образы, почерпнутые из книг, приобретали более реальные очертания, оживали и активизировали творческую фантазию. В тех же американских очерках упоминается скватер Джек, рослый мужчина дикой наружности, которого писатель называет «урсом» — хищным серым медведем. Когда тот, коленопреклоненный, молился в вечерних сумерках, в воображении Сенкевича всплывали образы ранних христиан: «Иногда мне представлялось, что я живу в ранние времена христианства и что вижу пред собой какого-то варвара-кимвра, кладущего к стопам бога суровую душу» (XLII, 53). Этот скватер, очевидно, и послужил прототипом Урса, героя «Камо грядеши».

Еще русский критик Мищенко заметил, что автор «Камо грядеши» «много правдивее римских сатириков»³⁶ в обрисовке характера грека Хилона — типа, широко распространенного в римской литературе. По словам критика, в показе Сенкевича «презренный граескул даже и в той ужасной обстановке, в какую кинула его судьба, не совсем освободился от достоинств своей нации»³⁷. Надо сказать, что не только Ювенал и его соплеменники питали предубеждение к грекам, о которых они судили по пестрому сброду авантюристов, говоривших на греческом языке, но и некоторые из современников Сенкевича не лестно отзывались о греческом национальном характере. «Новейшие путешественники, которые или длительное время провели в Греции или после более краткого пребывания имеют смелость высказывать категорическое мнение, — писал Сенкевич в очерке «Поездка в Афины», — в общем высказывают отрицательное суждение о греках» (XLIV, 248). Сенкевич вынес более объективное впечатление, и оно, несомненно, сказалось в трактовке образа Хилона.

То же самое можно сказать о Петронии. В прошлом Сенкевичу делался даже упрек, что его герой — это, «в сущности, современный эстет, и римского в нем только его стоицизм»³⁸. Хотя в таком утверждении допущена явная передержка, ее основой все-таки послужила верная ассоциация современности с прошлым. И эта ассоциация свидетельствует не о слабости, а о силе художественной интуиции романиста, умевшего подчеркнуть в образе исторического персонажа

³⁶ Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича. — «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 67.

³⁷ Там же, стр. 68.

³⁸ З. Венгерова. Генрик Сенкевич. — «Образование», 1901, № 11, стр. 67.

черты, знакомые современникам по их собственной жизни. Более того, своим эстетским отношением к миру этот герой в какой-то мере напоминает самого автора. В этом признается сам писатель, говоря, что в нем «слишком много Петрония» (LVI, 110), а вернее — в Петронии немало Сенкевича. Много черт, напоминающих современных декадентов, можно было бы обнаружить в образе императора Нерона, на что также обращалось внимание прежними критиками³⁹. Однако для изучения генезиса «Камо грядеши» более существенное значение имеет сравнение нероновских оргий с жизнью богатого буржуазно-аристократического Парижа в «Письмах Литвоса о Парижской выставке». Описывая ночные кутежи утопающей в роскоши светской публики, Сенкевич заключает:

«Для дополнения картины надо бы только, чтобы среди этой толпы, света, улиц и колонн появился еще полупьяный Нерон на колеснице, запряженной тиграми, и чтобы эта толпа приветствовала его возгласом: «Ave, Caesar divel!».

Перед лицом всего этого, этих «парижских ночей» какой-нибудь заплутавшийся мыслитель, слуга идеи, имел бы право, склоня суровую, бедную голову на грудь, спросить себя: разве это республика? разве это демократия? Но это ни республика, ни демократия. Это неоконченный пир времен последнего Нерона» (XLIV, 49—50).

В 1878 г., когда писались эти строки, Сенкевич смелее нападал на паразитические слои буржуазного общества, чем в годы создания «Камо грядеши». Но это не значит, что ко времени возникновения замысла «Камо грядеши» прежние впечатления исчезли бесследно или что писатель отказался от осуждения развращенной толпы богатых тунеядцев. Сразу же после окончания «Камо грядеши» он пишет в 1896 г. повесть «На ясном берегу». Вней, по его собственному выражению, изображены «Ницца и Монте-Карло вместе с польской аристократией, проигрывающей и подражающей здешнему высшему свету, который в действительности является канальей» (LVII, 288, 289). Стало быть, Сенкевич не так уж далеко отошел от критической позиции Литвоса. Поэтому есть основание утверждать, что эпоха Нерона привлекала к себе внимание автора «Камо грядеши» прежде всего поразительным сходством жизни идущего к упадку античного рабовладельческого мира с жизнью господствующей клики загнивающего империалистического общества⁴⁰. Без такой «переключки» эпох фигура Нерона едва ли могла надолго занять его воображение. Тут, несомненно, происходил взаимопроникающий процесс ассоциаций. С одной стороны, Нерон и его приближенные предвосхищали типы современных вырожденцев из привилегированной «канальи». А с другой стороны, сама «каналья» неустанно напоминала о временах Нерона и этим обогащала историческую палитру художника живыми, сочными красками. Благодаря поездкам в Рим и ознакомлению с памятниками культуры, по выражению автора, нагнетавшими «в голову ряд образов» (XLIV, 167), эти разрозненные впечатления сливались в единое, цельное представление, до мелочей конкретное в своих очертаниях. «Странные мысли приходят в голову путешественнику, когда он однажды очутится здесь и станет как бы с глазу на глаз с прошлым; — писал еще в 1879 г. Сенкевич, рассказывая о первом посещении Рима. — Все воспоминания, все, что он знает из истории Рима, что читал о ней и что, несмотря на силу его воображения, невольно представлялось ему чем-то

³⁹ А. Б. Критические заметки. — «Мир Божий», 1896, кн. 5, стр. 245.

⁴⁰ На это обратил внимание еще С. Тарновский. «Нынешнее состояние нашего мира во многом сходно с тогдашним, — писал он, — не сегодня это стало известно, а только с каждым днем становится очевиднее» (S. Tarnowski. Studia..., t. V, str. 281—282).

отвлеченным, попросту какой-то исторической теорией, — здесь приобретает осязаемые формы и выступает как сущая действительность» (XLIV, 164). Пленив воображение, памятники античной культуры раскрывали перед Сенкевичем тайну жизни создавшего их общества. Непосредственное созерцание этой «заколдованной в камень и мрамор книги великого эпоса» (XLIV, 164) невольно наводило на сопоставление прошлого с настоящим и подсказывало те «странные мысли», которые явились зародышем позднейшей идейной концепции «Камо грядеши». Уже тогда, в 1879 г., Сенкевича волновало неверие близких ему кругов в свое будущее. В классической архитектуре, по его словам, видна была «чрезмерная вера древних людей в бrenную жизнь, в ее значение и в ее счастье ... Средние века утратили веру в бrenную жизнь ... новейшие теряют ее в будущую ... Поистине приходит желание спросить: для чего и чем, наконец, будем жить?» (XLIV, 169). Жить одной лишь верой в бrenную — читай: эгоистическую — жизнь тунеядцев, по мысли Сенкевича, было бы повторять заблуждение древних. Так уже некогда жили все эти «божественные» и обожествляемые люди времен Римской империи, которым воздвигались памятники, «а теперь мраморные члены этих „божественных“ часто лежат в кучках хлама и пыли» (XLIV, 165). И уже тогда вид римского амфитеатра наводил его на размышления о моральной победе христиан над жестоким языческим миром: «Здесь также, — писал Сенкевич, — тихо умирали христиане. Потом этот адский хорал криков и стонов, диких и бешеных, отчаянных и покорных навсегда замолк, а над пропитанной кровью ареной в глухом молчании простер руки крест» (XLIV, 171). С мыслью о крушении гигантской Римской империи связывалась идея противопоставления грубой материальной силе силы духовной. Олицетворением последней, согласно Сенкевичу, была угнетенная Греция. Греция, говорит Сенкевич, не создала великого государства, но зато она дала человечеству пример свободного развития индивидов. В результате — могущественный Рим пал под собственной тяжестью, а «Греция не только возродилась в Византийском государстве, но и в самом Риме пережила Рим» (XLIV, 170). Даже эти беглые замечания Сенкевича, высказанные в 1879 г., показывают, что еще задолго до создания «Камо грядеши» у писателя вызревала та концепция, которая позднее легла в основу идейного замысла его романа⁴¹. Вместе с тем совершался процесс стихийного накопления знаний, впечатлений и образов.

Окончательные контуры замысла «Камо грядеши», как рассказывает сам Сенкевич, выкристаллизовались у него во время изучения литературных источников. Здесь следует обратить внимание на то, что менее всего интересовало прежних исследователей, а именно: какое идеологическое влияние оказывали на Сенкевича изученные им труды по истории древнего Рима.

Помимо трудов польских, немецких и итальянских ученых, Сенкевич прочитал много французских авторов. Ссылаясь на его признание, Бронарский показывает, что французские историки оказали на Сенкевича самое большое влияние. «Жизнь Иисуса» и «Антихрист» Э. Ренана, «Религия римлян от Августа по Антонинов» и «Оппозиция при цезарях» Г. Буассье, «История преследований» П. Аллара, «Античный город» Ф. де Куланжа, «Роскошь времен Римской империи» А. Бодрийера, «Кровь Германика» Ш.-Э. Бёле — вот далеко не полный перечень прочитанных им работ. Большинство из названных авторов освещали историю христианства с предвзятых буржуазных позиций. Так, Ренан, при-

⁴¹ A. Stawar. Tło historyczne «Quo vadis». — «Kućnica», 1948, № 41, str. 3.

меняя метод немецкой критики Библии, пытался, по словам Энгельса, путем ее беспримерной вульгаризации навязать «в качестве исторически достоверного материала, кроме большого количества по меньшей мере сомнительных рассказов из Нового завета, еще и множество других легенд о мучениках»⁴².

Понятно, что из массы прочитанной им литературы Сенкевич отдавал предпочтение древним источникам — римским поэтам, философам и историкам. Из них важно упомянуть фрагменты «Сатирикона», приписываемого Каю Петронию, поэму Лукана Аннея «Фарсалия», сочинения Луция Аннея Сенеки и в особенности его «Письма к Луцилию», «Естественную историю» Плиния Старшего, сатиры Марциала и Ювенала, «Жизнеописание двенадцати цезарей» Гая Светония Транквила и «Летопись» («Анналы») Тацита, который один оказал на Сенкевича едва ли не большее влияние, чем все остальные авторы, вместе взятые. Поразительное совпадение многих сцен и характеристик у Сенкевича с лаконичными сообщениями Тацита давно уже обращало на себя внимание. Но чем объяснить эту «зависимость» польского романиста от римского историка? Ее нельзя объяснить простым увлечением или преклонением Сенкевича перед авторитетом Тацита — этого «величайшего из мировых историков», «глубочайшего тайновидца человеческого сердца», «трагичнейшего из созерцателей суеты мира», как любила его называть буржуазная историография⁴³. Верность автора «Камо грядеши» духу «Летописи» Тацита объясняется прежде всего глубоким сходством в их мироощущении.

Кай Корнелий Тацит (р. ок. 55 — ум. ок. 120) принадлежал к старинной патрицианской знати, которую сам он называл сословием «побежденных». Необходимость сдерживать рабов в эпоху кризиса рабовладельческого строя привела к военной диктатуре цезарей, уничтоживших прежний авторитет могущественных родов республиканской аристократии в сенате. В борьбе за власть победа досталась всадникам — сословию менее знатных людей, наживавшихся на откупе провинций, торгово-ростовщических операциях, строительных подрядах и чиновничьей службе. Разбогатевшие всадники и составляли опору императорской диктатуры. Иногда интересы Империи требовали от правителей гибкой политики компромиссов между враждующими фракциями рабовладельцев. Но чаще всего междоусобица принимала форму открытого физического истребления знатных патрицианских родов. Тацит, по выражению Энгельса, был последним из староримлян «патрицианской складки и патрицианского образа мыслей»⁴⁴. С горькой иронией рассказывает он о трагической гибели знатных сенаторов, теряющих свое бывшее патрицианское величие. Его «Летопись» — это сплошной некролог, проникнутый чувством социальной обиды человека, пережившего свою эпоху, примирившегося с неотвратимой судьбой, но не могущего преодолеть своего возмущения злодеяниями императорского двора и своего сословного презрения к «выскачкам» — новым хозяевам жизни.

Отношение Сенкевича к современной ему действительности было во многом аналогично позиции Тацита в античном мире. Он тоже был представителем «побежденных», идеологом патриархальных кругов шлехтства, которые, подобно патрицианской знати, теряли свое бывшее влияние, уступая место рыцарям буржуазной наживы. Свойственное ему презрение

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 415.

⁴³ А. Пиотровский. Светоний и «Жизнеописание двенадцати цезарей». — Гай Светоний Транквилл. Жизнеописание двенадцати цезарей. Москва — Ленинград, 1933, стр. 8.

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XV, стр. 606.

к толстосумам, новым хозяевам жизни, вынужденное примирение с общественно-социальными переменами, чувство острой тоски по старине, где он только и видел настоящих героев своего класса, подлинных представителей «белой кости», и, наконец, страх перед угрозой социальных потрясений — все это роднит его с Тацитом. С римским историком сближала его также приверженность к республиканскому идеалу и ненависть к императорскому деспотизму, к преступлениям современных цезарей, терзавших Польшу.

Известная солидарность польского романиста с аристократической точкой зрения римского историка, конечно, не содействовала проникновению изображению обездоленных масс, а значит и христианского движения. Но зато это духовное родство помогало ему глубже проникнуться мыслями, чувствами и настроениями привилегированных, представляющих в романе языческий мир. В этом состоит положительное влияние римского историка на автора «Камо грядеши».

Таким образом, замысел «Камо грядеши», претворение которого, по мысли автора, должно было содействовать укреплению благочестия, созрел на основе неизмеримо более широкого и многостороннего художественного восприятия мира, накопления живых впечатлений, картин и образов; подчас не имевших никакого отношения к религиозной идее писателя. Однако, владея помыслами художника, эта идея сделала его страстью — и причинила ему много огорчений в процессе реализации замысла. «Я отдыхаю после „Камо грядеши“, — сообщал он в феврале 1896 г. одному из ближайших друзей, — только теперь действительно чувствую боль от него. Впредь не буду писать со дня на день для периодических изданий, особенно вещей так сказочно трудных» (LVI, 61).

Обыкновение Сенкевича публиковать свои романы по мере написания отдельных глав на этот раз стоило ему невероятных усилий.

Ложная тенденция не поддавалась выражению в реальных образах. А такой тенденцией Сенкевичу хотелось пронизать весь роман — ему, кто так нетерпимо относился к попыткам подменять изображение живых характеров олицетворением авторских мыслей! В свете этого становятся понятными многочисленные жалобы Сенкевича на трудности с воплощением замысла, который, по его признанию, требовал от него «склеивания больших вещей меньшими сценками» (LVII, 280). Что имел в виду Сенкевич под «склеиванием больших вещей меньшими сценками», нетрудно установить сравнением его писем Я. Янчевской от 1892 и 1895 гг. В первом из них он делится впечатлением о книге Ренана «Жизнь Иисуса»: «Впечатление таково, что если бы кто утратил веру, тот мог бы вновь обрести ее, видя, как этот, умный, впрочем, филистер хочет и не может приспособиться к предмету, который так превышает его, как превышают, например, Альпы какой-нибудь географический инструмент, которым их измеряют» (LVII, 260). Во втором письме сообщается о том нервном состоянии, в каком находился сам писатель, стремясь преодолеть те же трудности: «Давно живу в огромном напряжении всех сил, потому что вещь, которую пишу, трудна и в таком высоком стиле, что ничего подобного ныне никто не делает. Но именно поэтому необходимо напрячься, чтобы была правда и впечатление реальности» (LVII, 283). Религиозному воображению Сенкевича крупным планом рисовалась фигура Христа, его апостолы и их паства, и естественно, что ему, как и Ренану, хотелось изобразить эти «большие вещи» в соответствующем им высоком стиле. Но представить продукты религиозной фантастики в реалистических образах так, «чтобы была правда и впечатление реальности», было невозможно, разве только посредством воспроизведения самих верующих

с их предрассудками и земными страстями, т. е. путем «склеивания больших вещей меньшими сценками». Так христианская идея Сенкевича столкнулась с его реалистической тенденцией.

3

Итак, замысел «Камо грядеши» был связан со стремлением автора отстоять так называемое «христианское направление», основой которого была, по его убеждению, реалистическая эстетика в соединении с религиозной тенденцией. При таком сочетании противоречий в мировоззрении автора «Камо грядеши» расхождение между замыслом и исполнением было неизбежно, и оно сказалось как в постановке темы, так и в неодинаковом познавательном значении картин язычества и христианства.

Темой «Камо грядеши» является борьба раннего христианства с деспотизмом римского государства. Самое общее впечатление, какое оставляет роман, — это предчувствие неотвратимой гибели пока еще могущественной Римской империи, покоящейся на насилии, и чувство моральной победы гонимых христиан, отстаивающих альтруизм. Мысль о правомерности победы непреклонного духа над силой грубого деспотизма Сенкевич внушает, в частности, благополучной развязкой судьбы влюбленных.

История судьбы Виниция и Лигии, осложненная интригами Петрония, императрицы Поппеи, самого Нерона и др., образует сюжетную канву романа.

Как в польской, так и в зарубежной критике давно уже высказывалось предположение, что сюжет «Камо грядеши» имеет символический смысл. Истоковать символически его пытались, в частности, С. Пташицкий⁴⁵, Ф. Зелинский⁴⁶ и француз Абель Манси, который пошел в этом дальше других. Кое в чем догадки Манси, сходные в главном с предположениями Пташицкого и Зелинского, представляются правдоподобными. Французский критик считал, что христианка Лигия — самое милое и безоружное существо в романе — является символом «католической Польши, обезоруженной и оккупированной православной Россией и лютеранской Пруссией». Титаническая сила ее слуги Урса, простого и справедливого человека, олицетворяет силу польского народа. В криках возмущенных зрителей, заставивших тирана помиловать лишившуюся чувств жертву, Манси усматривал символ протестующих народов, парализующих волю угнетателей Польши, а в благополучной развязке — предсказание будущей судьбы поляков⁴⁷. Такое толкование не расходится с идейной концепцией Сенкевича и даже может быть подтверждено, в частности, тем, что для него «Лигия была полькой» (LV, 498), то есть тем, что он считал упомянутых Тацитом лигийцев предками поляков.

Не следует, однако, преувеличивать значения символики. Даже специалисты и те далеко не все замечают ее в романе, не говоря уже о массовом читателе. Поэтому Ян Бацулевский верно заметил, что этот символический подтекст замысла «исчез бесследно»⁴⁸. Идею победы духа над тиранией автор «Камо грядеши» воплощает в живых, пластических образах и картинах. Причем конфликт между язычеством и христианством раскрывается в плане их морального противопоставления. С классовой

⁴⁵ S. Ptaszycki. Ligia-Laszka. — «Głos Polski», 1916, № 46.

⁴⁶ Ф. Зелинский. Генрих Сенкевич. — «Вестник Европы», 1918, № 1—4, стр. 10—12.

⁴⁷ A. Mansuy. Henryk Sienkiewicz et ses affinités françaises. — «La Pologne», 1924, № 2, p. 46—47.

⁴⁸ J. Baculewski. Henryk Sienkiewicz, str. 39.

точки зрения художника такой подход к теме понятен. Но оправдан ли он с объективной точки зрения — вот вопрос, от которого прежде всего зависит оценка содержания романа. Ведь если кто-нибудь, изображая, например, гуситское или рабочее движение, ограничился бы моральным аспектом только потому, что такой аспект раскрытия темы больше всего устраивал его, — эта односторонность была бы равносильна искажению. Правомерен ли такой аспект освещения христианства — на это должна ответить нам сама история.

Эпоха, к которой обратился Сенкевич, была для древнего Рима временем наибольшего развития рабовладения и его упадка. Во всех покоренных странах римские завоеватели уничтожили старый политический порядок. Существовавшие ранее общественные условия жизни в провинциях были разрушены главным образом поборами в пользу государства. Население империи все более раскалывалось на три класса. Ничтожная горстка патрициев и всадников составляла класс рабовладельцев. Многочисленный класс неимущих свободных складывался из крестьянства, пришедшего в упадок, и городской бедноты, влачившей в провинциях жалкое существование, а в Риме находившейся на иждивении у государства. И, наконец, разноязычная масса рабов. Рабская основа экономического существования порождала рабскую психологию тупой покорности не только в массах угнетенных, но и в среде паразитирующих классов. «По отношению к государству, т. е. к императору, — говорит Энгельс, — оба первых класса были почти так же бесправны, как и рабы по отношению к своим господам»⁴⁹.

Подавляя народные движения, Нерон не щадил и самих рабовладельцев, действуя в духе их собственных хищнических обычаев. Особенно жестоким стал он после того, как был раскрыт в 65 г. направленный против него заговор Пизона. Обычным стало приговаривать к смерти для того, чтобы захватить состояние казенных. Вскрытие вен стало распространенным способом самоубийства. Только самоубийство давало возможность избежать приговора и передать имущество в наследство детям. Морально стойких представителей аристократии было не много. «Остальные были рады, если могли держаться совершенно в стороне от общественной жизни. Их существование заполнялось наживой, наслаждением богатством, частными сплетнями, частными интригами»⁵⁰.

Как подчеркивает Энгельс, материальной опорой императорской диктатуры была наемная армия, «а опорой моральной — всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что если не тот или другой император, то все же основанная на военном господстве императорская власть является неотвратимой необходимостью»⁵¹. Отсутствие надежды на будущее порождало апатию и отчаяние.

Всеобщему политическому бесправию соответствовала всеобщая деморализация. Но во всех классах, говорит Энгельс, должно было быть известное количество лиц, которые, отчаявшись в материальном освобождении, искали взамен него духовного освобождения — идеального утешения. И это утешение в то время, когда всякое сопротивление мелких племен и городов гигантской державе было безнадежно, могло выступить только в форме религии. Безнадежность служила источником самых диких суеверий, от которых не были свободны даже такие просвещенные умы, как Тацит. Тем больше внимательных ушей и верующих душ встре-

⁴⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XV, стр. 606.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

чалось среди людей того класса, который вследствие своей обездоленности был восприимчивее других ко всякого рода фантазиям о сверхъестественных силах. Различные восточные культы с их таинственной обрядностью и верой в загробную жизнь, так же как и иудаизм с его идеей избавителя, Мессии, проникая на греко-римскую почву, находили здесь многочисленных поклонников. Но если в самой Иудее мессианистская идея имела первоначально религиозно-политический смысл, то здесь она приобретала характер религиозно-морального учения. Политическое значение сохранял только культ императоров, распространенный по всем провинциям. Почитание «божественности» цезарей приравнялось к обязательному ритуалу государственной религии. Однако путем административного навязывания нельзя было создать настоящую мировую религию, которая бы стала дополнением мировой Римской империи. Таким путем можно было только усилить моральное сопротивление масс, сделать для них понятнее самую идею всеобщей религии и помочь ее распространению в противовес государственной религии. А возможность успеха такой религии обеспечивалась тем, что это было время, когда, по словам Энгельса, «абсолютно некритическое смешение грубейших суеверий религиозных народов принималось без всяких оговорок и дополнялось благочестивым обманом и прямым шарлатанством; время, когда виднейшую роль играли чудеса, экстазы, видения, привидения, гадание о будущем, изготовление золота, каббала и прочая мистическая чепуха»⁵².

Что же касается людей философски мыслящих, то большинство из них придавало первостепенное значение этике. По Диону Хрисостому, например, рабство и свобода — это не социальная, а моральная категория, потому что раб может быть духовно свободным, а господин — рабом своей страсти. То же самое говорил Эпиктет, который в прошлом был рабом одного из вольноотпущенников Нерона и, несомненно, в какой-то мере отражал настроения угнетенных, и Сенека, один из богатейших людей империи. Отсутствие интереса к социально-политическим вопросам — вот что характеризовало многих мыслителей тогдашней эпохи, хотя в тот период истории Рима эти вопросы стояли остро как никогда. Конечно, в философской форме учение Эпиктета, как и советы Сенеки уважать бедность, мягко обращаться с рабами, избегать политики и тревожений суетной жизни, стремиться к освобождению души от власти бренного тела, дабы приобщиться к идеальной божьей общине, и т. д., едва ли могли иметь успех среди рабов и плебеев. Да и обращены они были не к ним, а к господствующему классу.

Однако те же идеи, облеченные проповедниками в религиозную форму, очень быстро завоевали себе популярность среди обездоленных масс. Не случайно стоическая философия и прежде всего этика Сенеки, этого дяди христианства, как называет его Энгельс, стала одним из краеугольных камней новой религии. В условиях всеобщей деморализации мораль приобрела особое значение и сделалась популярнейшей формой выражения массовой оппозиции. В атмосфере умственного и морального упадка, в обстановке нарастающего экономического и политического кризиса и возникло христианство. Отвергнув все узкоместные, национальные культы с их обременительной для масс обрядностью, оно обратилось ко всем народам, населявшим Римскую империю, и этим обеспечило себе возможность стать первой мировой религией. По социальному составу христианские общины с раннего момента их возникновения были разнородны. Однако на первых порах преобладающей силой нового религиоз-

⁵² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 416—417.

ного движения были рабы, чье положение в этом мире было самым невыносимым и которые поэтому более других нуждались в идеальном утешении. Соответственно такому социальному составу идеи сурового возмездия богатым на небе за их земные преступления в раннем христианстве преобладали над тенденциями всепрощения, хотя и тогда уже имели место проповеди, призывавшие рабов к ревностному исполнению воли господ, к повиновению властям и т. п.

Итак, раскрывая конфликт христианства с язычеством по преимуществу в моральном аспекте его проявления, автор «Камо грядеши» не расходится с исторической правдой. В самой постановке темы расхождение между замыслом и исполнением обозначалось только в том, что, стремясь к возвеличению христианской религии, романист, однако, отводит ее изображению намного меньше места, чем изображению язычества. В дальнейшем мы увидим, что это чисто количественное соотношение картин играет немаловажную роль при определении объективной тенденции романа. А пока рассмотрим, как моральный аспект раскрытия темы преломляется в отборе деталей, воссоздающих исторический колорит эпохи.

4

Насыщенность мельчайшими подробностями, взятыми из самых различных областей жизни, детализация событий и лиц, их внешнего облика, жестов, интимных переживаний, поступков и т. п. придает художественному произведению ту конкретность, которая делает его содержание чувственно осязаемым. Изображение вакханалии, подготовленной Тигеллином для Нерона на плотях на озере Агриппы, изображение пожара, казни христиан и многих других эпизодов у Сенкевича отличается от описаний Тацита только детализацией, тогда как содержание у них, в сущности, одно и то же. Причем, многие исторические события, которым Тацит уделяет особое внимание, для героев Сенкевича становятся «детальями», как для живых людей, имевших лишь частичное, иногда весьма отдаленное отношение к этим событиям, мало их интересовавшим. «Рассказывай лучше, какие слухи идут от парфянской границы, — предлагает Петроний Виницию и тут же добавляет: — Правда, надоели мне все эти Вологесы, Тиридаты, Тиграны и все эти варвары, которые, как утверждает молодой Арулан, у себя дома ходят еще на четвереньках и только лишь в нашем присутствии притворяются людьми. Но теперь о них много говорят в Риме, хотя бы потому, что о чем-нибудь другом говорить небезопасно» (7)⁵³. Еще несколько таких реплик в диалоге дяди с племянником, и разговор о Парфянской войне окончен, хотя в то время она была одним из важнейших исторических событий. Но с точки зрения этих людей, а значит и тех проблем, которые решаются в «Камо грядеши», такое превращение больших событий в «детали» правомерно.

Для конкретизации времени действия и колорита эпохи Сенкевич обильно (а в первой главе даже с некоторым избытком) вводит в текст повествования латинизмы. Как правило, они обозначают такие своеобразно римские предметы домашнего обихода, сооружения, их части, род занятий и т. д., о чем на другом языке можно дать некоторое представление только путем описания. Иногда романист поясняет эти латинизмы в тексте, но большей частью употребляет их в связи с изображе-

⁵³ «Камо грядеши» цитируется в русском переводе М. В. Лаврова с указанием в скобках страниц следующего издания: Г. Сенкевич, «Камо грядеши?» Роман из времен Нерона. М., 1897.

нием так, что их смысл становится ясным без комментария. Например, говоря о двух невольницах, обслуживавших Петрония и Виниция, Сенкевич пишет: «... греческие девушки с острова Коса ждали, как *vestiplicae*, когда придет время укладывать живописными складками тоги господ» (12). Род занятий этих рабынь здесь назван, объяснен и потом показан.

Однако далеко не все латинизмы поддавались такой расшифровке. Нельзя было, например, не огрубляя впечатления, пояснить значение таких слов, как *стола* — длинное широкое платье, которое носили исключительно только *матроны*, т. е. замужние римские граждане честного поведения; или *пеплум* — одежда греческого происхождения, которую носили не только матроны, но и иностранки, и вольноотпущенницы, и женщины легкого поведения. Такие латинизмы, отражавшие весьма характерные особенности быта древних римлян, обладают особой выразительностью и притом важной для темы Сенкевича. Поэтому художник вводит их, полагаясь на осведомленность читателей.

Наряду с характерными латинскими изречениями, названиями домашней утвари, должностей и пр. немаловажное значение для конкретизации эпохи имеют частые упоминания героями романа исторических лиц, не участвующих в действии. Так, Акте упоминает Эпиктета, который рассказывал ей о стоиках. Авл Плавтий расспрашивал о Лигии Эпафродита, одного из известных в истории слуг Нерона, и т. д. Причем чаще всего эти имена фигурируют в речах героев и в авторском повествовании в связи с характеристикой каких-либо эпизодов, обычаев или верований. То есть они не просто напоминают о времени действия, а подчеркивают типические особенности действующих лиц. Петроний, например, слышал, как Плиний говорил, что не верит в богов, но верит в сны, и находил его убеждения близкими к истине. Виниций, делая признание Лигии, напоминает ей историю Тита, позднейшего римского императора: «Ты ведь знаешь сына Веспасиана, Тита? Говорят, едва выйдя из младенческого возраста, он так полюбил Баренику, что тоска чуть не высосала всю его жизнь... Лигия, и я бы умел полюбить так же!»... (33). Не участвуя в интриге романа, все эти исторические деятели: римский полководец Корбулон, стоики Музоний и Корнут, изгнанный муж Поппеи Отон, влиятельный представитель аристократической оппозиции Траезя и другие современники Нерона — способствуют тому, что вымышленное у Сенкевича сближается с историческим достоверным. Петроний не верит в богов, как Плиний Старший, Виниций любит так же страстно, как Тит, и т. д.

Иначе, но с той же целью исторической конкретизации используются в романе частые упоминания древнегреческих философов и ваятелей, описания распространенных в Риме восточных культов и образы античной мифологии. Для римлян той эпохи это было весьма существенной частью их культуры. Мифические образы романа: богиня Кипра Венера, ее хромой супруг, бог огня Гефест, Орест, убивший свою мать, влюбленный в самого себя красавец Нарцисс и т. д. — это не просто «риторические фигуры», как говорит Петроний. Они не только украшают речь, оттеняя ее историческое своеобразие, но и почти всегда в каком-то отношении характеризуют самих героев, их нравы и обычаи. Когда, например, Хилон, напав на след Урса, благодарит за это Меркурия (Гермеса), покровителя всяческих хитростей, которому он обещал жертву, то тем самым он уже вполне определенно характеризует самого себя: «А теперь слава тебе, Гермес, что ты помог мне отыскать этого барсука. Но если ты сделал это ради двух телиц, белых однолеток с позолоченными рогами, то я не узнаю тебя. Стыдись, аргусоубийца!... Такой мудрый бог и заранее не предвидел,

что ничего не получит! Я обещаю тебе за это свою признательность, а если ты моей признательности предпочитаешь двух скотов, тогда сам ты — третий и, в лучшем случае, должен быть пастухом, а не богом» (161).

Как в отношении к людям, так и в своем отношении к богам Хилон был верен себе: хитрил и изворачивался, доказывая этим, что его неверие в богов было весьма поверхностным и не мешало ему быть суеверным. Да и сам Петроний, который тоже считал не лишним на всякий случай задобрить Асклепия (греческое название Эскулапа), так объяснял свое неверие в этого бога: «Неизвестно даже, чей сын был этот Асклепий — Арсинои или Коронида, а коли мать неизвестна, так что же тут толковать об отце? Кто теперь может ручаться даже за своего собственного отца?» (8).

Как видим, оба они представляли себе языческих богов по своему образу и подобию. Заставляя героев своего романа уподоблять себе мифических героев, автор тем самым подчеркивал зависимость их образа мыслей от исторических условий их быта.

А эти условия, в свою очередь, конкретизируются массой подробностей из бытовой, културной, социальной и политической жизни Рима. Когда, например, Петроний говорит: «Вся моя фамилия в Риме не превышает четырехсот голов. Впрочем, я думаю, что для личных услуг разве только одним выскочкам нужно большее количество людей» (13), то нетрудно представить себе условия социальной жизни римского аристократа. Понятным становится, что, используя только для личных услуг такое количество, рабов, Петроний и Виниций не ставили их ни во что и «так мало обращали внимания на невольниц, как будто бы около них увивались не люди, а собаки» (108). Хилон со своей стороны, подобно римскому поэту Марциалу, жалуется на то, что ныне трудно найти себе патрона, который бы не был скупым и бессердечным. Он же с сожалением вспоминает о «тех временах, когда за обол (мелкая монета. — И. Г.) можно было купить столько бобов с соленым мясом, что еле обхватишь обеими ладонями, или кусок козьей кишки, наполненной кровью, такой же длинный, как рука двенадцатилетнего мальчика» (121). По словам Виниция, ему надоело слушать рассказы Плавтия о его победах в Британии (намек на недавнее подавление восстания) и жалобы на упадок мелких хозяйств в Италии. Вкрапленные в авторское повествование и речи героев эти мелкие и мельчайшие подробности из различных областей римской жизни и конкретизируют эпоху Нерона с ее своеобразным историческим колоритом.

При этом количественное соотношение всех этих деталей определяется, естественно, кругом тех проблем, которые ставятся автором. Подробности, относящиеся к быту, нравам и верованиям, в «Камо грядеши» решительно преобладают над всеми другими. Напротив, факты, например, политической жизни упоминаются и в авторской речи и в речах героев, но так, что они производят впечатление отдельных штрихов, конкретизирующих общий фон повествования, — и только. Так, судя по тому, как испугался и побледнел Нерон, когда Тигеллин пригрозил ему преторианцами, можно составить себе некоторое представление о политической роли наемной армии во времена Империи. Визит сенатора Сцефина к Петронию, которому он намекает о готовности многих патрициев поддержать Пизона, свидетельствует о каком-то аристократическом заговоре против цезаря и т. п. Подобного рода беглые намеки, конечно, не дают сколько-нибудь ясного представления о политической истории Рима. Их назначение чисто формальное: оживить, конкретизировать картину. Поскольку писатель,

ограничиваясь решением этических проблем, не ставил своей задачей изображать политическую историю Рима, постольку формальное использование этих деталей здесь вполне оправдано.

5

Верный своему принципу изображать историю в ее частных проявлениях так, чтобы они логически сочетались «с колоритом и настроением данной эпохи; чтобы они не противоречили историческим событиям и не оказывали на них преобладающего влияния, а скорее производили впечатление отдельных реальных полосок, из которых была соткана материя тогдашней жизни» (XLV, 112), — верный этому в сущности реалистическому принципу изображения истории, Сенкевич соответствующим образом использует и данные исторических источников. Можно указать три основных способа такого использования фактического материала.

Это, во-первых, тщательный отбор достоверных деталей для лепки образов исторических фигур. Показательным примером этого может служить образ Нерона. Внешний портрет Нерона создан писателем на основе той характеристики его физического облика, которая дана Светонием, а также тех описаний трех различных изображений Нерона (на монете, гравюре и в отзывах очевидцев), которые дал французский историк Ш.-Э. Бёле⁵⁴. Даже такая деталь, как изумруд, служивший Нерону чем-то вроде монокля, заимствована художником из «Естественной истории» Плиния Старшего. Наделяя Нерона страстью гаера, Сенкевич опирался в характеристике его личности, склонностей и характера на отзывы Тацита и Светония. Колоритные зарисовки последнего весьма широко использованы в романе. В частности, у Светония автор «Камо грядеши» нашел нужный ему материал для изображения путешествия Нерона, последних дней его правления и его смерти. Мания артистического величия Нерона, которую Светоний иллюстрирует множеством анекдотических подробностей, в «Камо грядеши» служит обоснованием «дружбы» цезаря с Петронием. В романе, кстати, есть сцена, где Петроний в момент, когда Нерон, повышая голос, готов был объявить его виновником смерти своей дочери, закрывает ему рот платком и этим жестом притворной заботы о «божественном голосе» цезаря вновь завоевывает его расположение к себе. Эта сцена, превосходно передающая сущность их взаимоотношений, в то же время находит себе реальное основание в рассказах Диона Кассия и Светония о пресловутом платке Нерона. Светоний, в частности, рассказывает, что Нерон, оберегая «свой голос, обращался к солдатам либо письменно, либо через третье лицо и ничего не говорил ни всерьез, ни в шутку иначе как в присутствии учителя пения, который напоминал ему „беречь свое горло и говорить с приложенным ко рту платком“. Многих лиц он либо дарил своей дружбой, либо преследовал враждой, смотря по тому, щедры или скупы они были на похвалы ему»⁵⁵. Используя этого рода свидетельства римских историков в моменты острых, драматических ситуаций, Сенкевич, так сказать, лишь варьирует известными фактами биографии Нерона применительно к интриге романа. Почти все поступки и речи цезаря либо действительно были им совершены и сказаны, либо упорно приписывались ему молвой, так что роль авторской догадки, выдумки здесь предельно ограничена.

Но не все исторические лица удостоились в свое время такого обстоятельного жизнеописания, как Нерон. В таких случаях, за недостатком

⁵⁴ A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 65.

⁵⁵ Г. Светоний. Жизнеописание двенадцати цезарей, стр. 389.

достоверного материала, автор «Камо грядеши» применял второй способ. Достоверное в биографии исторических фигур он дополнял вымышленным. Причем вымышленное является у него как бы расширением достоверного, его логическим развитием и опирается на реальные факты из жизни людей той же эпохи. В этом отношении показателен Петроний. Свой рассказ о нем, как заметил Мищенко, польский романист начал с такой же сцены, с какой начинается «Сатирикон» самого Петрония: с описания всех отделений роскошной бани, мытья в ней и последовательности тех манипуляций, каким подвергал себя римский сибарит после сна перед завтраком. Лаконичный рассказ Тацита о характере и судьбе этого человека послужил Сенкевичу только костяком, который в романе обрастает массой вымышленных подробностей, воссоздающих фигуру арбитра во весь ее рост. Каков был круг интересов Петрония, по всей вероятности, выдающегося человека среди своих современников, чем он жил и что говорил — этого, конечно, сейчас не скажет ни один историк. Но художник, опираясь на Тацита, вправе предположить, что автор сатиры, должно быть, блистал остроумием; что способный человек, составивший себе репутацию ленью, несомненно, был поражен абсентизмом своего сословия; что «утонченный сластолюбец», который в отличие от большинства мотов «не был грязным развратником»⁵⁶ и не унижался перед цезарем, по-видимому, отличался благородной душой и чувством собственного достоинства; что если он даже на смертном одре «не хотел слушать рассуждений о бессмертии души и о философских правилах, а просил почитать ему легкие и приятные стихи»⁵⁷, значит он не очень-то был суеверным и не увлекался модной в то время этикой, но зато увлечение поэзией было у него не обычным; что арбитр в вопросах изящного вкуса должен был сильнее других чувствовать обаяние красоты и что влечение к красоте, вероятнее всего, и было его самой сильной страстью. Следуя такой логике предположений, Сенкевич заставляет своего героя совершать многое такое, чего он, возможно, не делал и не говорил, но что мог бы сделать и сказать в тех ситуациях, в какие ставит его писатель. Так, например, действительное отношение Петрония к казни рабов Педания Секунда неизвестно. Но что некоторые патриции высказывались против казни, это факт, о котором сообщает Тацит. И нет никаких оснований сомневаться, что Петроний мог быть заодно с ними. Более того. Если Петроний, как показывает Сенкевич, действительно глубоко чувствовал красоту жизни, он не мог не испытывать отвращения к подобной варварской резне и при случае должен бы высказаться против расправы с невинными. Смерть Петрония автор «Камо грядеши» описал точно по Тациту, с той лишь разницей, что у него Петроний умирает вместе с Эвникой. Но замечательно, что в основе этого «вымышленного» эпизода лежит реальный случай, описанный тем же Тацитом. Римский историк рассказывает, что жена Сенеки в момент его самоубийства, как и Эвника, решила «умереть с ним» и что «Сенека не хотел противиться ее славному решению»⁵⁸. Петроний тоже не противился «славному решению» Эвники. Чтобы не вдаваться больше в подробности, отметим лишь главное — то, что Петроний во многом напоминает облик самого ... Тацита. Тот же старинный патрицианский дух и образ мыслей, то же чувство обреченности и вынужденного примирения с неотвратимой исторической необходимостью при одновременном отвращении к злодеяниям императорского двора, то же

⁵⁶ К. К. Тацит. Летопись, ч. 1, кн. XVI, гл. 18, стр. 230.

⁵⁷ Там же, гл. 19, стр. 231.

⁵⁸ Там же, кн. XV, гл. 63, стр. 210.

высокомерное отношение к плебсу и известное великодушие. Словом, римского историка с известным основанием можно назвать литературным прототипом героя Сенкевича.

Третий способ лепки образов автор «Камо грядеши» применяет при создании вымышленных сцен и героев. От второго он отличается только тем, что в этом случае ни о какой достоверности не может быть и речи. Поэтому сила творческой фантазии, сила логических предположений на основе реально исторического становится единственно возможным методом воссоздания эпохи. Показательным примером этого способа может служить хотя бы следующий эпизод. Светоний рассказывает, что во время пения Нерона «выходить из театра не разрешалось даже ради самой настоятельной нужды. Поэтому, как говорят, некоторые женщины во время представления разрешались от бремени, а многие, которым надоело слушать и восторгаться, удирали, причем, так как городские ворота бывали обычно заперты, либо тайно спрыгивали со стены, либо притворялись мертвыми и их выносили в погребальной процессии»⁵⁹. Описывая гастроли Нерона, Сенкевич обходит этого рода анекдотические подробности, но зато использует в другой связи. Так, он заставляет Виниция попытаться освободить Лигию из тюрьмы тем же способом, каким удирали те, кого выносили в погребальной процессии. Благодаря безнадежно отчаянному положению девушки анекдотичность полностью снимается и маловероятное становится в высшей степени вероятным. Это, конечно, вымысел, но он намного правдоподобнее «достоверных фактов» Светония. В специальной работе можно было бы показать, как из таких достоверных деталей вырастают вымышленные фигуры Виниция и Хилона, как, используя упоминание Тацита об одном ребенке, попавшем к римлянам в заложники с матерью и здесь осиротевшем, Сенкевич создает историю Лигии и т. п. Мы же для краткости возьмем лишь одну из тех сцен, которые вызвали сомнение в их исторической правдоподобности. Так, некоторые итальянские критики упрекали Сенкевича в том, что сцена схватки Урса с туром нереальна. На самом же деле о подобных зрелищах, когда гладиаторы, хватая туров за рога, валили их наземь, рассказывает не кто иной, как Светоний⁶⁰. Точно так же есть указание на то, что присужденных к смерти девушек привязывали к рогам быка, о чем свидетельствует одна из фресок, обнаруженных в Помпеях, а также гравюра под названием «Фарнезийский бык»⁶¹. Таким образом, при помощи фантазии Сенкевич оживил эти сцены, соединив в одной, в которой нет ничего сверхъестественного или идущего вразрез с историей. Напротив, такие чудовищные, граничащие с дикой фантастикой сцены были весьма характерны: в их изобретении изощрялось пресыщенное воображение рабовладельцев. Они были в духе времени. И так всюду, во всех сценах и эпизодах из жизни античного Рима творческое воображение художника опиралось на реальные исторические факты.

6

В свое время Сенкевич полемизировал с итальянскими критиками даже по такому частному вопросу, как вопрос о том, существовало ли во времена Нерона Острианское кладбище, на котором тайно собирались христиане. Сомнения на этот счет казались ему посягательством на его научную добросовестность — настолько он был уверен в исторической

⁵⁹ Г. Светоний. Жизнеописание двенадцати цезарей, стр. 386—387.

⁶⁰ Там же, стр. 340.

⁶¹ A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 57—58.

реальности отобранных им деталей. В настоящее время частные замечания, относящиеся к изображению христианства (а их было больше всего), утратили свое значение. В дальнейшем мы убедимся, что тут дело вовсе не в частностях. Зато частные замечания, относящиеся к истории языческого Рима, заслуживают того, чтобы на них остановиться.

Часть этих замечаний касается так называемых упущений или пробелов в романе. Так, Хмелевский упрекал Сенкевича в том, что в «Камо грядеши» не видно, на чем держалось могущество Римской империи; что по роману нельзя составить себе представление о заговоре Пизона; что в нем слишком бегло показаны последние дни правления Нерона и т. д., словом — в том, что в «Камо грядеши» не изображена политическая жизнь Рима⁶². Эти замечания не более справедливы, чем основательны. А основанием для них служит благое пожелание или перечисление всего того, чего нет и что бы могло быть в романе. Скажем прямо: нельзя считать недостатком произведения то, что в нем не показаны какие-то события или стороны хотя бы и очень важные, но не связанные с его идейной проблематикой.

Словом, если мы учтем, что Сенкевич, подобно всем большим художникам, стремился воспроизвести только необходимое для выражения своей мысли, тогда упреки насчет «упущений» отпадут сами собой и вопрос сведется к тому, верно ли и достаточно ли полно показал он жизнь античного Рима в пределах решаемых им проблем.

В настоящее время историки отрицают виновность Нерона в пожаре Рима, говоря, что нет никаких улик. Однако римские историки, за исключением Тацита, не сомневались в этом, ссылаясь на упорные слухи, обвинявшие императора в этом преступлении⁶³.

Противоречит ли вменяемое Сенкевичем Нерону преступление историческому факту, трудно сказать. Но с полной уверенностью можно сказать, что это не противоречит художественной правде, ибо такое преступление вполне согласуется с характером Нерона. Или возьмем другой пример. Бронарский заметил, что любовница Петрония Хризотемида, как Саламбо, носит перстни на пальцах ног и что это, по всей вероятности, реминисценция из Флобера, так как римлянки как будто не знали такого способа украшать себя⁶⁴. Прав ли критик, опять-таки трудно сказать. И такой характер носит большинство замечаний, касающихся фактической стороны романа. Но если даже кропотливый анализ, кроме как в мелочах, да и то подчас спорных, не показал никаких отклонений содержания от действительности, то это уже говорит само за себя.

Усилиями многих ученых установлено, что не только картина языческого мира, но и подавляющее большинство сцен, эпизодов, штрихов и деталей из жизни раннего христианства «документировано» Сенкевичем, что он использовал даже новейшие археологические находки⁶⁵. Тем самым было констатировано стремление писателя к верной передаче деталей, что является важной стороной реалистического метода. Но историческая наука не стоит на месте. В своем развитии она не только суще-

⁶² P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym. Lwów—Warszawa, 1901, str. 194—196.

⁶³ Впрочем, и Тацит не был уверен в невинности Нерона. Он пишет: «... Неизвестно, было ли то преступление цезаря или простая случайность, писатели говорят об этом различно». (К. К. Тацит. Летопись, ч. 1, кн. XV, гл. 38, стр. 191).

⁶⁴ A. Bronarski. Stosunek «Quo vadis» do literatur romańskich, str. 136.

⁶⁵ Говоря об «археологической верности», Зелинский пишет, что критики Сенкевича «давно признали, что, если не считать мелочей, от которых никто не застрахован, то придаться здесь не к чему» (Ф. Зелинский. Генрих Сенкевич. — «Вестник Европы», 1918, № 1—4, стр. 7).

ственно меняет наше представление о прошлом, но иногда и полностью отмечает то, что еще недавно казалось достоверным. Это относится и к картине раннего христианства в «Камо грядеши», в которой не только классовая, но и историческая ограниченность реализма Сенкевича сказались сильнее всего.

Как уже говорилось, при изображении эпохи Нерона Сенкевич опирался главным образом на «Летопись» Тацита. В 44-й главе XV книги сочинения Тацита, между прочим, сообщается о том, что желая успокоить толпы народа, подозревавшие его в поджоге Рима, Нерон ложно обвинил всеми ненавидимую секту христиан и предал их страшной казни. «Сначала, — рассказывается в «Летописи», — арестовали тех, которые признавались, что принадлежат к числу христиан; потом, по их указанию, бесчисленное множество людей, виновных вовсе не в поджигательстве, а в ненависти к роду человеческому. К казни прибавили еще посмеяние, надевали на них звериные шкуры и травили собаками, распинали на крестах, жгли по ночам, вместо фонарей. Нерон дал для этого зрелища свои сады и праздновал игры в цирке, смешиваясь с народною толпою в курчском костюме или сидя на колеснице»⁶⁶. О том, что при Нероне «христиане, новый и зловердный вид религиозной секты, подверглись преследованию казнями», говорится также у Светония⁶⁷ и у других писателей.

Воспроизводя буквально каждое слово тацитовской «Летописи» в ряде эпизодов, автор «Камо грядеши» создает потрясающую картину гонений на христиан. Что касается тирании Нерона и обычаев рабовладельческого Рима, зверски истреблявшего сотни и тысячи обездоленных людей по малейшему подозрению и даже просто ради потехи, то с этой стороны нарисованная Сенкевичем картина не вызывает ни малейшего сомнения в своей правдивости. Не так обстоит дело, к сожалению, с точки зрения истории самого христианства. Сенкевич изображает Рим времен Нерона уже центром вселенской церкви, опираясь, правда, опять-таки на «Летопись» Тацита, в которой говорится, что «пагубная секта» христиан из Иудеи проникла «в Рим, где образовался центр их постыдных и преступных дел». Он и здесь не расходится с Тацитом. Разница заключается только в противоположной оценке самого христианского движения, что вполне естественно. Но при этом Сенкевич истолковывает христианство эпохи Нерона в духе Нового завета, и с этого начинается разлад писателя с историей.

В изображении Сенкевича раннее христианство предстает перед нами как единое, сплоченное религиозное движение, и в этом состоит первое серьезное отступление от науки. «Легенда о христианстве, которое сразу и в готовом виде возникло из иудейства и которое из Палестины победило мир своей установленной в главных чертах догматикой и этикой, — пишет Энгельс, — эта легенда со времени Бруно Бауэра стала невозможной; она может еще прозябать только на теологических факультетах и среди людей, которые хотят „сохранить религию для народа“, хотя бы даже в ущерб науке»⁶⁸. Модернизированное в духе Нового завета раннее христианство еще более искажается в романе Сенкевича поэтизацией католической легенды о Петре. В обоснование своих притязаний на руководство всей христианской церковью папство широко распространяло легенду о том, что первым римским епископом был ближайший ученик Христа апостол Петр. Эта легенда находилась в таком вопиющем несоот-

⁶⁶ К. К. Тацит. Летопись, ч. 1, кн. XV, гл. 44, стр. 196.

⁶⁷ Г. Светоний. Жизнеописание двенадцати цезарей, стр. 380.

⁶⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 415.

ветствии с рассказом «Деяний апостольских», что немецкие и русские теологи без труда уличали католический клир в тенденциозной попытке представить Петра предтечей римских пап. Именно в поэтизации этой легенды сильнее всего сказалась религиозная предвзятость, несовместимая с наукой, и, следовательно, реакционность тенденции Сенкевича.

Правда, для автора «Камо грядеши» характерно также представление об Иисусе Христе как о реальной исторической личности и такое же представление об апостолах Петре и Павле. Но тут необходимо учесть тогдашний уровень научной разработки этих вопросов.

Научный прогресс заставил буржуазных ученых XIX в. заняться критическим пересмотром Новозаветного канона. Устраняя из него чудесное, сверхъестественное, в том числе и воскресение из мертвых, они стремились разглядеть за мифотворческими наслоениями историческую правду, выделить, как им казалось, подлинные события и личности. В результате было признано достоверным, что в начале 30-х годов был казнен через распятие странствующий проповедник Иисус, сын назаретского плотника, провозгласивший себя Христом, т. е. ожидаемым царем Израиля, пришествие которого предсказывалось иудейскими пророками. Его ученики, сначала пораженные ужасом, восприняли затем духом и прониклись мистической верой в то, что их учитель был воплощенным сыном Божиим, что он не мог умереть, что он воскрес и вновь придет к ним во славе. Под впечатлением этой религиозной экзальтации апостолы Петр и Иоанн основали в Иерусалиме первую общину верующих христиан. Оттуда новая вера распространилась по всей Римской империи. Малоазиец Савл из Тарса, никогда не видевший Иисуса и сначала боровшийся против его приверженцев, вскоре, однако, уверовал в него настолько, что, приняв имя Павла, сделался самым ревностным и энергичнейшим организатором многих христианских общин и церквей в крупнейших городах Римской империи и в самом Риме. В среде буржуазных ученых такая точка зрения считалась «рациональной», научно состоятельной и даже противопоставлялась догматическому церковному толкованию евангелий. Исключения вроде Б. Бауэра в то время были редки, да и он, в сущности, примыкал к тому же «рационалистическому» направлению.

Если мы теперь обратимся к «Камо грядеши», то и в нем мы заметим то же стремление избегать всего чудесного и сверхъестественного. Это заметнее всего, пожалуй, в трактовке образа Петра, которого автор стремился представить настоящим чудотворцем. Однако никаких сверхъестественных деяний он ему не приписывает. Даже рисуя легендарную встречу Петра с Христом на Аппийской дороге, он так представил ее, как если бы это было галлюцинацией апостола. С другой стороны, благочестивый самообман христиан, склонных в экзальтации принимать естественное за чудесное, мотивируется их простодушной наивностью, разоблачению которой немало помогает Петроний. Так, когда Виниций приписал спасение Лигии всевышнему, Петроний напомнил ему о заслугах Урса и народа. Такой способ изображения свидетельствует о том, что Сенкевич пытался сочетать художественную обработку католической легенды о Петре с «рационалистическим» объяснением христианской религии, принятым в тогдашней науке.

В настоящее время нашей наукой доказано, что буржуазные критики Нового завета неверно представляли историю возникновения христианства. О начале христианства как о первой возможной мировой религии можно говорить лишь с 20—30-х годов II в. н. э.⁶⁹ При Нероне раннего христианства в собственном

⁶⁹ Р. Ю. Виппер. Рим и раннее христианство. М., 1954, стр. 187.

смысле этого слова еще не было. В то время оно носило характер широкого радикального сектантского движения. Энгельс подчеркивает, что раннее христианство, как и социалистическое движение, было массовым. В борьбе с всемогущим миром и соперничестве новаторов между собой раннее христианство по необходимости было сумбурным в силу того, что всякое мышление масс вначале противоречиво, неясно, бессвязно. «Эта сумбурность выражается в образовании многочисленных сект, борющихся друг с другом по меньшей мере с такой же ожесточенностью, как и с общим внешним врагом»⁷⁰. Некоторые из этих многочисленных религиозных общин и сектантских группировок (ересей) в том или ином отношении предвосхищали христианство. Но ни одно из этих течений не было еще «чисто» христианским, и само имя «христиане», как предполагают, возникло значительно позднее. Еще в середине II в. н. э., кроме второстепенных, известно было несколько основных направлений христианской мысли — гностики, маркиониты, монтанисты и др. В борьбе за объединение разрозненных течений под началом единой церкви составители Нового завета эклектически соединили в нем разнородные элементы религиозно-философских учений и таким путем положили начало «чистому» христианству. Что же касается свидетельства Тацита, Светония, Иосифа Флавия и других упоминаний о христианах I в. н. э., то, как доказывает Виппер⁷¹, они являются позднейшими вставками церковников, стремившихся обосновать при помощи благочестивого обмана историческую достоверность личности Христа и других мифических персонажей и, в частности, Петра и Павла.

Верна ли гипотеза Виппера о фальсификации текста древних, пока еще неизвестно. Но даже независимо от этого нарисованную Сенкевичем картину христианского движения в целом придется признать далекой от истины. Поэтому возникает вопрос, все ли относящееся к христианству в «Камо грядеши» лишено для нас познавательного значения или же в романе есть какие-то моменты, стороны, которые могут быть признаны верным отражением действительности.

В статье «К истории раннего христианства» Энгельс устанавливает дату «Апокалипсиса» («Откровения») Иоанна, написанного в конце 68 или самом начале 69 г., т. е. год спустя после смерти Нерона. Энгельс придавал важное значение этой книге потому, что она является самой старой из всех книг Нового завета и дает возможность раскрыть сущность раннего христианства. Для нас она важна тем, что ее духом проникнуты проповеди Криспа, одного из героев романа Сенкевича⁷². В отличие от позднейшего христианства догматика в «Откровении» Иоанна представлена лишь в зародыше, из христианской этики — только умерщвление плоти. Наряду с аскетизмом и осуждением «блудодействия», то есть вступления в брак с иноверцами, автора этой книги характеризует дикий сумбурный фанатизм, множество видений и пророчеств. Рим называется здесь «Вавилонской блудницей», которую ждет страшное наказание. Конец мира кажется Иоанну очень близким, но появлению Иисуса должно предшествовать возвращение антихриста в образе зверя, под которым подразумевается Нерон, и испытание людей. Бог явится к людям как гневный судия, чтобы воздать каждому по делам его, и только за возмездием последует избавление праведников и наступит тысячелетнее царство. О милосердном Христе, прощающем людей без всякой заслуги, исклю-

⁷⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 419.

⁷¹ Р. Ю. Виппер. Рим и раннее христианство, стр. 173 и сл.

⁷² J. T. Noddi Sienkiewiczza «Quo vadis». — «Prawda», 1896, № 18, str. 211.

чительно за их веру в его бесконечную благость, здесь нет ни слова. Зато здесь есть честная, неприкрытая ненависть к врагам; есть сознание того, что борьба идет со всем миром; есть радость борьбы и уверенность в победе, совершенно утраченные позднейшим христианством. Ниже мы увидим, что между автором «Апокалипсиса» и героем «Камо грядеши» есть разительное сходство. Правда, Крисп признавал себя христианином, тогда как Иоанн называл себя и своих единоверцев не иначе, как ... иудеями. Во времена Нерона христианство еще не настолько отделилось от иудейства, чтобы противостоять ему в качестве совершенно новой религии. Не замечая этого, Сенкевич грешит против исторической правды. Но в остальном его Крисп вернее и глубже других отражает психологию ранних христиан или их предшественников. Но этот вопрос связан уже с анализом типизации образов.

7

В центре внимания Сенкевича стоят этические проблемы. Поэтому и сюжет его романа построен на моральном конфликте из быта Римской империи. Соответственно этому моральные качества его героев становятся основой типизации их характеров. Писатель стремился к созданию вполне определенных, отвечающих его идее типов — моральных типов. Это первое, что следует заметить о принципе типизации в «Камо грядеши».

В «Камо грядеши» противостоят друг другу два мира: языческий и христианский. Первый из них представлен, с одной стороны, Петронием, с другой — Нероном и примыкающими к ним историческими персонажами — Поппеей, Акте, Тигеллином, Авлом Плавтием и др., в том числе вымышленными: Хризотемидой, Эвникой и т. д. Второй мир представляют, с одной стороны, апостолы Петр и Павел, которых писатель принимал за исторических деятелей, с другой — пресвитер Крисп, фигура вымышленная, а также масса христиан, среди которых Помпония Грецина является исторической личностью, Лигия, Урс и почти все остальные — вымышленными героями. Роль посредников между двумя мирами играют две центральные фигуры из числа вымышленных: Виниций и Хилон. Анализ типизации главных действующих лиц романа должен дать нам представление о сущности конфликта между ними и конкретизировать идею романа.

Самой яркой фигурой романа является Кай Петроний. Поклонник красоты и изящных искусств, утонченный сластолюбец, эпикуреец по складу жизни и скептик по образу мыслей — таков арбитр эlegantности. Эстетское отношение к миру и людям является самой характерной особенностью этого человека. Сенека говорит о нем, что он не знает разницы между добром и злом, но стоило доказать ему, что поступок его некрасив, он стыдился. Эстетическое чувство заменяло ему мораль и не раз побуждало его порицать Нерона за такие поступки, на которые моралист Сенека смотрел сквозь пальцы. Но это же чувство побудило его отправить в эргастул — каторжную тюрьму для рабов в римских поместьях — своего привратника только за то, что тот неэстетически бранился с клиентами.

Увлечение красотой является не только индивидуальной особенностью Петрония, резко отличающей его от других героев.

В этой индивидуальной форме проявления личности Петрония своеобразно выражалась эгоистическая жажда наслаждений, присущая многим представителям его сословия. Поэтому стремление к красоте является вместе с тем типичной чертой его характера. В романе это подчеркивается, в частности, тем, что для Петрония увлечение красотой и поэзией было такой же страстью, какой для других пресыщенных жизнью были грубые

чувственные наслаждения. «Мы покорили весь мир и имеем право веселиться» (251), — говорит Петроний. Одобряя выбор Виниция, он, однако, находил унижительным для патриция жениться на заложнице ради ее красоты. «Не для того мы влачим на веревках варваров за своими колесницами, чтобы жениться на их дочерях» (37). Рабы в его глазах — только вещи, и, разумеется, он предпочитал окружать себя самыми красивыми из них. Но при всем своем пристрастии к красоте он считал неслыханной дерзостью, чтобы красавица-рабыня посмела послушаться его — в этих случаях он «не жалел наказаний, каким, по тогдашним обычаям, подвергались невольники» (109). Когда Эвника, тайне любившая его, стала умолять не отдавать ее Виницию, Петроний позвал надзирателя и приказал: «Возьмешь Эвнику и дашь ей двадцать пять ударов, но, однако, так, чтобы не попортить ее кожи» (110). Словом, это не просто эстет, а эстет патрицианского толка и притом нероновского времени.

Во времена Римской республики ни один патриций не посмел бы с таким высокомерием третировать народ, с каким третировал его Петроний. Внутренним благородством, изяществом манер, тонкостью суждений и находчивостью он бесконечно превосходил всех льстецов и угодников, окружавших императора, и некоторое время противодействовал влиянию на цезаря свирепого вольноотпущенного Тигеллина. Были моменты, когда он мог восторжествовать над своим завистливым и злым врагом. Но он предпочитал высмеивать Тигеллина и издеваться над ним. При одной мысли, что ему пришлось бы заменить Тигеллина на его месте начальника претория, взвалить на себя ответственность за цезаря и тысячи общественных обязанностей, Петронием овладевала апатия.

«Ты говоришь, что я играю с жизнью, — возражает он Виницию, — правда, но я делаю так потому, что это меня занимает, а ваши христианские добродетели наскучили бы мне, как рассуждения Сенеки, в один день. ... Мы безумствуем, стремимся к пропасти, из будущего идет к нам что-то неизвестное, что-то подламывается под нами, что-то умирает около нас, — согласен! Умереть-то мы сумеем, но пока нам не хочется обременять жизни и служить смерти, прежде чем она не завладеет нами» (310). Конечно, если бы цезарь был христианином, люди чувствовали бы себя при нем безопаснее. От Нерона можно ожидать и таких вещей, что при воспоминании о них у людей, через целые сотни лет, будут вставать волосы дыбом; но вот это именно и интересно. Петроний думал даже, что при другом цезаре он скучал бы во сто раз больше. А что обещают христиане! — рассуждал он. — Блаженство на том свете. Но он не настолько легковерен, чтобы верить в богов и предпочитать земное блаженство сомнительным обещаниям счастья на небе. Счастье в красоте, любви и силе, а христиане называют все это тщетою, требуют отречения от роскоши, отравляют жизнь скорбью. «... Клянусь Кастором, довольно этого! Это пагубная и отвратительная секта!» (241). Правда, общаясь с Виницием и апостолом Павлом, он несколько изменил свое отношение к христианству, но не настолько, чтобы признать его. «Ваше учение не для меня, — писал он перед смертью Виницию. — Должен ли я любить вифинцев, которые носят мои носилки, египтян, которые отапливают мои бани, любить Агенобарба и Тигеллина? Клянусь тебе белыми коленами Граций, если бы я и хотел сделать это, то не сумею. В Риме, по крайней мере, сто тысяч человек с кривыми лопатками, или с толстыми коленами, или с высохшими лядвиями, или с круглыми глазами, или с уродливо-большими головами. И их прикажешь любить также? Откуда же я возьму эту любовь, как скоро не ощущаю ее в сердце? А если ваш бог хочет, чтоб я любил всех уродов, то почему при своем всемогуществе не дал он им, например, форм

Ниобидов, которых ты видел на Палатине? Кто любит прекрасное, тот не может любить безобразное» (514).

Таков образ Петрония. Влечение к красоте, предохранявшее его от низости, незаурядный ум находчивого человека, чувство собственного достоинства, искренность, по крайней мере там, где можно было не притворяться, и, наконец, мужество перед лицом смерти — все это поддерживает в читателе симпатию к нему. Во всех поступках Петроний верен себе, и его речи всегда точно выражают его характер. В его образе Сенкевич показал тип старинной римской аристократии, обескураженной самовластием цезарей и совершенно неспособной к активной борьбе с общественным злом. Язвительные насмешки над Нероном в кругу друзей и безопасная ирония в его присутствии являются едва ли не единственным выражением протеста Петрония против разнузданного военного деспотизма⁷³. В остальном Петрония характеризует полнейшая безучастность к делам государства. Отстраненная от политической власти, утратившая всякий интерес к общественной жизни, рабовладельческая аристократия довольствовалась частными интригами, роскошью домашней обстановки и погоней за наслаждениями. В изображении Сенкевича Петроний был только лучшим представителем этой вымирающей, отравленной ядом общественного гниения рабовладельческой аристократии и поэтому должен был погибнуть вместе с нею. Таков идейный смысл образа Петрония — типичного эстета времен Римской империи.

Типическое есть прежде всего особенное, видовое. Являясь особенным, опосредующим связь единичного с общим, типическое позволяет по отдельному образу заключать о массе сходных явлений, от конкретно-чувственного представления переходить к суждению. Типическое поэтому служит необходимой основой выражения идей в реалистическом искусстве.

Эстетство, типичное в Петронии, было присуще не только античной эпохе, когда свободные, видевшие в рабах лишь «говорящие орудия», ценили красоту человеческого тела безотносительно к душевным качествам. Эстетство было свойственно также и позднейшим эпохам, в особенности эпохе империализма. В период загнивания буржуазной культуры эстетством была поражена значительная часть привилегированного общества, которое Сенкевич осудил уже в образе Плошовского, героя «Без догмата». Плошовский и Петроний — это родственные типы разных эпох упадка⁷⁴. Их эстетство является проявлением деградации господствующих классов, то есть их общим, повторяющимся свойством. Поэтому мы вправе утверждать, что, показав неизбежность гибели Петрония, Сенкевич вместе с тем осудил и то, что было общего у эстетствующих декадентов XIX в. с его героем⁷⁵. Замысел «Камо грядеши» относится ко времени борьбы Сенкевича с влиянием декаданса и, как мы видим, эта антидекадентская тенденция писателя выразилась, в частности, в самом ярком реалистическом образе его романа. Но не только и даже не столько в образе Петрония.

Если Петроний является лучшим представителем вырождающейся рабовладельческой аристократии, то Нерон воплощает самые омерзительные стороны ее. С Нероном мы знакомимся в романе накануне пожара

⁷³ Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича. — «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 66.

⁷⁴ Ф. Зелинский. Генрих Сенкевич. — «Вестник Европы», 1918, № 1—4, стр. 37; A. Stawar. Tło historyczne «Quo vadis». «Kuźnica», 1948, N 41, str. 3.

⁷⁵ На сходство Петрония и Хилона с современными декадентами указывает, в частности, П. Хмелевский (P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym, str. 188—189).

64 г., то есть в тот период его правления, когда он, кроме многих других преступлений, имел за собой убийство своей матери Агриппины Младшей, отравление сводного брата Британика, умерщвление жены Октавии — словом, когда он дал полную волю своим низменным страстям и зверским инстинктам. Грубый деспотизм, который у других ограничивался правом распоряжаться жизнью рабов в пределах их владений, у императора не имел границ и соответственно неограниченное развитие получили у него и все остальные склонности и привычки, господствовавшие в этом мире сказочной роскоши и тунеядства. «Каков мир, таков цезарь» (279), — говорит Виниций. Нерон — это тип римского деспота, не ограниченного в своем произволе. Но этот произвол и деспотизм проявлялись у него в ярко выраженной индивидуальной форме, соответствующей его характеру самовлюбленного фигляра, грязного развратника и садиста. Трусливый тиран, прикрывающий жестокость и трусость гнусным лицемерием, Нерон был, прежде всего, актером, «бездарным комедиантом». Превратить весь подвластный ему мир в зрительный зал, играть в нем роль величайшего из артистов, срывать аплодисменты будь то пением, декламацией или управлением лошадьми сделалось его преобладающей страстью, его второй природой⁷⁶. Эта страсть к искусству, подобно его сексуальным извращениям, являлась у Нерона выражением пресыщенности жизнью. Он, как и Петроний, увлекался искусством, с той, однако, разницей, что арбитр обладал тонким чувством красоты, тогда как цезарь обладал только неограниченной властью и поэтому мог безнаказанно бесноваться. «Я знаю, люди обвиняют меня в том, что я безумствую, — признается он Петронию с редкой для него откровенностью. — Но я не безумствую, я только ишу, а если и безумствую, то со скуки и от злости, что не могу найти. Я ишу, — понимаешь меня? — и потому хочу быть больше чем человек, ибо только таким способом могу быть великим артистом... Знаешь ли, что поэтому собственно я осудил на смерть мать и жену? У врат незнаемого мира я хотел принести величайшую жертву, какую только может принести человек. Я думал, потом что-нибудь совершится, разверзнутся какие-нибудь двери, за которыми я увижу что-нибудь неизвестное. Пусть бы это удивляло или утешало человеческое понимание, только было бы необычайно и велико... Но этой жертвы было недостаточно» (315). И в свойственной ему манере двусмысленных намеков он стал подстрекать Тигеллина к поджогу. Но когда народ встретил его фиглярство на руинах Рима озлобленным криком, Нерон испугался. Чтобы успокоить волнение плебса, он согласился на обильную раздачу хлеба и устройство зрелищ. Хлеб шел из ограбленных провинций, а жертвы для цирковых представлений нашлись в самом городе. Воспользовавшись доносом двух раввинов и Хилона, Поппея и Тигеллин подсказали ему мысль обвинить в поджоге христиан. И Нерон, который вообще не имел обыкновения упускать случай досаждать «порядочным людям», обрушил на христиан тем более жестокие гонения, что ему необходимо было отвести от себя подозрение народа. Дело было только за предлогом. Он всегда искал благовидных предлогов, по поводу чего Петроний замечает: «Мне самому не один раз приходило в голову, почему всякое преступление, хотя бы оно было велико, как цезарь, и так же, как он, уверенно в своей ненаказуемости, всегда стремится прикрыть себя законом, справедливостью и добродетелью? ... Нерон ищет оправданий, потому что Нерон — трус. Но, скажем, Тиберий, — он не был трусом, а все-таки оправдывался в каждом своем

⁷⁶ Ф. Мищенко. Античные мотивы в произведениях Генрика Сенкевича. — «Русская мысль», 1897, кн. VIII, стр. 77.

проступке. Почему же это так?» (50). Такова уж сущность эксплуататорского государства, которое не может держаться без обмана народных масс так же, как без подкупа и насилия, и поэтому ни один тиран, ни один диктатор, ни одна деспотическая власть не может обойтись без прикрытия своих незаконных действий благовидными предложениями. Петроний не понимал этого и, желая узнать, что пересилит в Нероне: трусость правителя или тщеславие артиста, поплатился жизнью. Между тем Нерон в этом отношении не только не был исключением, но, как показывает Сенкевич, мог бы поспорить с любым другим тираном. Чем упорнее держался слух в народе о его преступности, тем бешенее расправлялся он с христианами и, напротив, чем больше невинных падало жертвой его лютой злости, тем меньше верил ему народ. Он мог истреблять христиан физически, но он не мог победить их морально. Моральная победа в этой борьбе досталась его противникам.

Как и Петроний, Нерон во всем верен своему характеру, который всегда точно выражается в его поступках и речах. Бежав из Рима, он даже в этой опасности для себя находил какое-то очарование. Быть всемогущим властелином мира и потерять все казалось ему верхом трагедии. И верный себе, он продолжал играть в ней первую роль до конца. Перед смертью им овладело горячее желание, чтобы присутствующие запомнили для потомства его изречение. «Какой артист погибает!» (527) — повторял он как бы с изумлением. В образе римского императора Сенкевич показал не только типичного тирана, но и типичного представителя римской аристократии периода ее упадка, ее морального, бытового и политического разложения, когда значительная часть господствующих классов в предчувствии своей обреченности была охвачена лихорадочной жадной забвения, погоней за удовольствиями, в чем бы они ни проявлялись. Принципы Нерон был только первым среди равных, толпившихся у подножия его трона, и мог позволить себе больше и на виду у всех делать на свой манер то, что другие рабовладельцы делали в меру своих возможностей и по своему за дверями своих роскошных вилл и дворцов. Дворец Нерона — это рабовладельческий мир в миниатюре. Нерон потому и типичен, что все склонности праздно живущих господ достигают у него своего предельного развития, в силу чего он и становится показательным для них. Гибель Нерона была предreshена, во-первых, его принадлежностью к этому заживо гниющему обществу и, во-вторых, тем, что, наделенный неограниченным самовластием, он неудержимо катился по пути все новых и все более чудовищных злодеяний, пока не пал под их тяжестью. Он погибает, таким образом, в силу внутренних причин, предопределивших падение привилегированного языческого мира. К этому сводится объективная идея образа Нерона, полностью совпадающая с авторским замыслом. И нас не должно вводить в заблуждение то, что иной цезарь, с иным характером, мог бы еще долго властвовать и умереть естественной смертью. Это индивидуальное различие, как показывает Сенкевич, не меняет сути дела, что прекрасно высказал Петроний: «Шутовской хоровод пойдет дальше под предводительством Нерона, а когда Нерона не станет, найдется другой, такой же самый или еще хуже, потому что при таком народе и таких патрициях не было никакого повода рассчитывать, чтобы нашелся кто-нибудь лучший». (387).

Опираясь на общеизвестные факты увлечения Нерона артистической деятельностью, Сенкевич не случайно обрисовал его с этой стороны, как не случайно заострил в нем черты тирана. И то, и другое в эпоху империализма, особенно для Польши, стонавшей под чужеземным игом, было чрезвычайно актуально. Конечно, было бы вульгаризацией утверждать, как

утверждала, например, Венгерова, что в Нероне изображен тип современного декадента или, добавим от себя, современного монарха. В образе Нерона, разумеется, представлен римский цезарь, и никто другой. Но этот образ конкретно-исторической личности цезаря типичен как своими чертами вырожденца, напоминающими крайности декадентов XIX в., так и своими повадками неограниченного деспота, общими у него и с русским царем, и с австрийским императором, и с немецким кайзером. Поэтому, осмысляя образ Нерона, переходя от конкретно-чувственного впечатления к общему понятию о подобных людях, читатель, естественно, обнаруживает известное сходство между ними и на основании этих ассоциаций⁷⁷ может логически заключить, что посредством реалистической типизации польский писатель выразил в этом образе и свою антидекадентскую и свою антимонархическую тенденцию.

Петроний и Нерон — это лишь две крайности идущего к упадку языческого Рима. А между ними располагается целая вереница эпизодических персонажей, каждый из которых, обладая своим собственным индивидуальным характером, по-своему выражает свойственную всем им психологию вырождения. У Вестина, одного из придворных, говорившего только о снах и гаданьях, это выражается в крайнем суеверии и не менее разительном низкопоклонстве, подчеркивающим подлое пресмыкательство аристократии перед «божественным» цезарем.

Вителлий, «эта бочка сала», как называет его Нерон, олицетворяет чревоугодие.

У женщин этого круга, таких, как Нигидия и особенно Кальвия Криспинилла, известная всему Риму своей баснословной распущенностью и неоднократными разводами, пресыщенность жизнью приводит к проституции. Причем, как показывает Сенкевич, болезнью отживающих классов поражены не только отрицательные, но и положительные типы привилегированного общества. Если у Тигеллина, угодливого и завистливого вольноотпущенника, его порочность выражается в кровожадности и алчности хищника, поощряющего самые зверские инстинкты Нерона, чтобы тем надежнее держать в своих руках цезаря и должностью начальника претория, то у Авла Плавтия, гордого своей незапятнанной патрицианской честью, порочность выражается в бессилии противодействовать злу.

Стоику Сенеке, этому проповеднику нравственного начала и культа сильной души, ее-то как раз и не хватает, вследствие чего «вся жизнь его представляла ряд уступок преступлению» (45).

Владевшее аристократией настроение обреченности Сенкевич подчеркивает и в ряде обобщающих сцен. В частности, в одном из ярких эпизодов оргии во дворце Нерона это настроение выражает Домиций Афр, «старый злодей и доносчик», которого не могли успокоить даже слова консула о тридцати легионах, охраняющих рах готана.

Домиция, однако, не успокоило количество легионов, охраняющих римское спокойствие. «Нет, нет! Рим должен погибнуть, потому что погибла вера в богов, заброшены суровые обычаи! Рим должен погибнуть...

⁷⁷ Заметим, кстати, что образ Нерона ассоциировался у читателей Сенкевича с очень широким, но вполне определенным кругом явлений. Так, Матушевский указывал на разительное сходство между сумасбродством римского императора и причудами «недавно умершего поклонника Вагнера, баварского короля Людовика», которого польский критик называет «мягким и безвредным Нероном» (I. Matuszewski. *Swoi i obcy*, str. 150). Лям видел в образе Нерона «карикатуру ныне господствующих течений» (S. L. a m. Henryk Sienkiewicz, str. 86). Ставар сравнивает его с польскими феодалами, тиранившими крепостных (A. Stawar. *Pło historyczne «Quo vadis»*. — «Kuznica», 1948, № 41, str. 3) и т. д.

... А жаль! Жизнь так хороша, цезарь так добр и вино такое хорошее! Ах, как жаль! — и, скрыв лицо на спине сирийской вакханки, он расплакался» (73—74).

8

Итак, мы видим, что историческую обреченность языческого Рима Сенкевичу удалось показать глубоко и объективно — в ярких реалистических образах и картинах. Но старое общество погибает не по доброй воле. Его добивают им же порожденные силы, которые, вступая с ним в конфликт, привлекают на свою сторону все здоровые элементы. Язычество — это лишь одна из спорящих сторон в конфликте. Удалось ли автору с такой же глубиной и объективностью показать необходимость победы христианства — второй из спорящих сторон?

Здесь, прежде всего, необходимо обратить внимание на внутреннюю связь между ними, ибо за внешним столкновением общественных сил, в какой бы форме это ни проявлялось — в моральной, религиозной, политической и т. д., — всегда скрывается внутреннее противоречие. Из героев романа роль посредствующих звеньев между язычеством и христианством играют Виниций и Хилон. Оба они, будучи закоренелыми язычниками, в конце концов становятся на сторону христианства. Поскольку они являются не только главными, но, к тому же, и единственными героями романа с такой биографией перехода из одного лагеря в другой, постольку от объективного значения их образов, типичности их характеров и путей их обращения в новую веру зависит ответ на вопрос, насколько глубоко раскрыл Сенкевич процесс зарождения христианства в недрах старого общества и, следовательно, насколько объективно показал он необходимость победы христианства.

Указывая на известное однообразие характеров и сюжетов у Сенкевича, русский критик А. Богданович писал: «В одном случае его Виниций, квирит из рода в род и военный трибун, это старый знакомый Кмитиц из романа «Потоп», буйный шляхтич и вояка XVII века, рыцарь без страха, но с большим упреком... История Виниция — это буквальное повторение истории Кмитица, только в новой обстановке»⁷⁸.

Эти замечания были бы верны, если бы не были односторонни. Виниций напоминает Кмитица своим крутым нравом, безжалостностью и нетерпеливой, порывистой натурой. Но за этим сходством темпераментов⁷⁹ скрывается существенное различие их характеров, обусловленное именно тем, что герой «Камо грядеши» действует с такой же горячностью, как герой «Потопа», но «только в новой обстановке», и это наполняет его образ совершенно иным содержанием. В образе Кмитица представлен характер, сложившийся в условиях политического всевластия шляхты и разгула феодальной анархии; в образе Виниция — характер, сложившийся в условиях военной диктатуры, когда даже патрицианская знать была политически бесправной по отношению к императору и тем сильнее тянулась к обособленной эгоистической частной жизни. Иными словами, это два различных характера, хотя и сходных по своему индивидуальному складу. Как и Кмитиц, Виниций — раб своей страсти, овладевшего им чувства любви к девушке. Но только его любовь похотлива. Сгорая нетерпением обладать Лигией, он говорит Петронию: «Сегодня спать я не буду. Прикажу бичевать кого-нибудь из своих невольников и буду прислушиваться к его крикам» (37). Уже в этих словах отчетливо обрисовывается тип

⁷⁸ А. Б. Критические заметки. — «Мир Божий», 1896, кн. 5, стр. 246—247.

⁷⁹ S. Tarnowski. Studia..., t. V, str. 339.

человека, принадлежащего к той же среде, что Петроний и Нерон, от которых он отличается только как определенная личность, по-своему выражающая ту же классовую сущность. Беспощадный к рабам, он был жесток и к плебейам, в частности к Хилону, и даже к самой Лигии. Влечение к ней еще более разжигало в нем жажду отомстить ей за побег. У него просто не укладывалось в голове, чтобы кто-то посмел противиться его желанию и воле. Цезарь подарил ему девушку, и он мог сделать ее своей наложницей и все, что бы ему ни заблагорассудилось, и сделает, когда разыщет ее. Он прикажет бить ее, растопчет, раздавит, унизит, а когда она надоест ему, отдаст ее последнему из своих рабов или отправит в свои африканские владения вертеть жернова. Ради удовлетворения похоти Виниций готов был на все: он готов был уничтожить весь Рим и, если бы какие-нибудь мстительные боги обещали ему истребить всех людей, за исключением его и Лигии, он согласился бы и на это. Чудовищный эгоизм и хищническое отношение к людям сочетались у него с надменностью патриция и суеверием. Словом, это не «буйный шляхтич и вояка XVII века», а буйный рабовладелец, одержимый жаждой чувственных наслаждений, и в этом отношении он типичен именно для римской аристократии времен Империи.

Однако путь его перехода к христианству не типичен. Л. Шепелевич доказал, что Сенкевич очень искусно и, за редким исключением, убедительно рисует сложный процесс перерождения героя под влиянием любви и христианства, проникающего в его душу благодаря любви и пробуждающего неведомое ему ранее влечение к духовным человеческим наслаждениям⁸⁰. Все же эта эволюция, весьма правдоподобная для такой личности, как Виниций, не обусловлена его типовой сущностью. Как раз наоборот, она совершается вопреки ей. Стоит только представить себе на месте Виниция тот же тип с иным индивидуальным складом характера, например более волевого, владеющего собой человека или не такого опрометчивого, — как тотчас же станет очевидной невозможность подобной эволюции. Да и сам Виниций обязан ею случайным обстоятельствам. Если бы он спяна не проболтался Лигии на пиру у Нерона или же, позднее, послушался разумного совета Хилона окружить дом Мириам рабами, чтобы наверняка захватить Лигию, — вся история кончилась бы торжеством языческого блуда. Значит, вероятнее всего, что на месте Виниция всякий другой разрешил бы этот любовный конфликт без посредничества христианских апостолов. Это доказывает, что Виниций обязан крещением сугубо индивидуальным особенностям своего характера да игрой чистой случайности, что его разлад с язычеством весьма поверхностный и лежит вне коренного, внутреннего конфликта старого мира с новой религией. По поводу этого А. Ставар остроумно заметил, что «христианство не распространялось посредством романтических марьяжей»⁸¹.

Каково же, однако, объективное значение этого образа с точки зрения его типичности? Виниция в противоположность основной массе его единоверцев, как показывает Сенкевич, утвердила в христианской вере не мечта о спасении на том свете, а надежда на содействие нового божества его земному блаженству. Иначе говоря, он принадлежит к тем элементам, которые случайно примыкали к раннему христианству. Некоторые из таких прозелитов, пользовавшихся авторитетом у римских властей, привлекали к себе особое внимание христианской верхушки, на что, кстати

⁸⁰ Л. Шепелевич. Исторические романы Генриха Сенкевича. — «Образование», 1998, № 9, стр. 71—72.

⁸¹ A. Stawar. Tło historyczne «Quo vadis». — «Kućnica», 1948, № 40, str. 3.

сказать, стыдливо намекает и Сенкевич устами Петрония: «А! — отвечает Петроний своему племяннику, заявившему, что без божьей воли волос не спадет с его головы. — Это тебе сказал апостол Петр? Против этого нет никаких аргументов; но позволь, однако, мне принять некоторые меры предосторожности, хотя бы для того, чтобы апостол Петр не оказался ложным пророком, потому что, если б апостол Петр случайно ошибся, то мог бы утратить твое доверие, которое, наверное, и впредь понадобится апостолу Петру» (282). Вот в этом отношении образ Виниция мог бы быть показательным, если бы автор не пытался выразить в нем идею, не вытекающую из типичных черт характера героя. Стремление Виниция к блаженству с Лигией в этом грешном мире, которое привело его на лоно христианства, скорее свидетельствует о победе брэнного языческого начала, нежели о торжестве духа новой религии. Между тем Сенкевичу хотелось подчеркнуть значение христианской этики, представить ее всепобеждающей силой. Поэтому он и выделяет именно те индивидуальные особенности характера своего героя, которые были не показательны для людей его круга. Это значит, что свою идею нравственного возрождения закоренелого язычника под влиянием христианства писатель выразил не посредством типического, а посредством исключительного и притом даже с некоторым нарушением художественной меры. Последнее сказалось в чересчур резком и неестественном переходе Виниция от грубой чувственности к сентиментальным отношениям с Лигией и от патрицианского высокомерия к христианскому уничижению перед Петром.

Тем же недостатком страдает и образ Хилона, фигура которого по яркости и пластичности ее обрисовки уступает только Петронии.

Образ Хилона вплотную подводит нас к народной массе, образующей в романе фон для всех событий и помогающей понять также характер самого Хилона.

Пестрой разноязычной толпой, в которой собственно римляне (квириты) терялись среди представителей всех рас и народностей, изображает Сенкевич столичное население Римской империи. В полном соответствии с римскими историками и сатириками автор изображает эту разноплеменную массу грубой, падкой до зрелищ, легковерной и непостоянной в своих настроениях, легко переходящей от возмущения к ликованию. Не расчленяя эту безликую массу на группы, автор, однако, четко отграничивает плебс от невольников. Он показывает, что при известной солидарности и общности настроений их разделяли различные классовые интересы. Так, если для плебейских семей и в особенности для имущей части римского народа пожар был страшным бедствием, то рабы и гладиаторы восприняли его как сигнал к освобождению. «Пожар и гибель города, — пишет Сенкевич, — являлись для них, вместе с тем, концом неволи и минутой отмщения, и когда оседлое население, которое теряло свое последнее достояние, с отчаянием простирало руки к богам, варвары с радостным воем расталкивали народ, срывали с его плеч одежду и похищали более молодых женщин. К ним присоединились невольники, давно уже служившие в Риме, бедняки, на теле у которых не было ничего, кроме шерстяной опояски вокруг бедер, страшные фигуры из глухих закоулков, которые днем не показывались на улицах и о существовании которых в Риме трудно было догадаться. Эти сборища, состоящие из азиатцев, африканцев, греков, фракийцев, германцев и британцев, болтающие на всех языках, дикие и разнузданные, доходили до безумия, думая, что подошла минута, когда они могут вознаградить себя за долгие годы страдания и нужды» (326—327). С полным пониманием, хотя и не одобряя, рисует Сенкевич и ряд других эпизодов подобного взрыва классовой ненависти рабов и глади-

торов к своим угнетателям. Совсем по-иному вел себя плебс. Он тоже, с одной стороны, кипел ненавистью к императору, поговаривая о том, что пора покончить с преступным самовластьем Нерона. Но, с другой стороны, деморализованный паразитическим образом жизни и выступлением рабов, вынужден был искать от них защиты у преторианцев того же цезаря. Сенкевич показывает, что даже в моменты сильнейшего раздражения против Нерона эта толпа быстро успокаивалась, как только ей обещали раздачу хлеба, одежды, денег и устройство зрелищ. Ее вполне устраивало и радовало то, что, по приказанию цезаря, все богатства провинций в Азии и Африке будут ограблены, чтобы каждый римлянин смог построить себе собственный дом. В значительной мере ради ее развлечения начаты были также преследования христиан, на которых она, с необыкновенным легковерием, перенесла всю свою ненависть за постигшее ее бедствие и которых она усердно помогала вылавливать, оглашая город дикими воплями: «Христиан на арену!» «—Стадо! — с презрением повторял Петроний, — народ, достойный цезаря!» (386).

Страдания и смерть людей на арене и в садах императора служили для плебса потехой и по мере того, как устроенные для него кровавые зрелища все быстрее сменялись одно другим, возрастало и его ликование. Отмечая эти отталкивающие черты римского люмпен-пролетариата, Сенкевич вместе с тем выделяет в нем и те здоровые задатки человечности и, прежде всего, чувство справедливости, которыми он отличался от рабовладельческой верхушки. При всей своей жестокости, тот же плебс, как не раз подчеркивает Сенкевич, выступил, однако, в защиту рабов Педания Секунда и за это же дарил своей постоянной симпатией Петрония. Народная толпа встречала Нерона не только овациями, но и злыми насмешками, бранью и обвинениями в убийстве матери, жены и брата. Для придворных не было тайной, что чернь по ночам опрокидывает статуи Пoppей, расклеивает на стенах пасквили на нее и вообще с презрением относится к ней. Как ни легковерен был народ и с каким ожесточением ни настаивал он на казни христиан — мнимых виновников бедствия, однако он не долго позволял обманывать себя. Необычное число обреченных, в особенности детей, быстро отрезвило его от упоения кровавой расправой и вновь возбудило в нем подозрение против цезаря. Чувство возмущения жестокостью императора, смешанное с суеверным страхом перед местью богов за это новое злодеяние, с каждым днем все сильнее овладевало народом. Наконец, из среды народа выходили и сами христиане, которые своей подвижнической смертью во имя торжества божьей справедливости увлекали за собой на путь оппозиции кровавому «царству кесаря» широкие массы людей. «Вы хотели удовлетворить месть народа и внушить ему убеждение, что кара падает на виновных, а следствие вышло как раз противоположное» (473), — говорит один из близких ко двору Нерона. Как бы ни был развращен народ, он не может бесконечно мириться с обманом, насилием, жестокостью и развратом правящей верхушки и рано или поздно осудит ее злодеяния — вот что показал Сенкевич в образе народа, и эту же идею воплотил также в образе Хилона, представителя римского плебса.

Было что-то омерзительное и смешное в этой странной сгорбленной фигурке грека, которого Петроний и Виниций решили нанять для розыска Лигии. Дырявый плащ свидетельствовал о бедности этого человека, с первых же слов поразившего Петрония своей находчивостью, остроумием и не менее изумлявшей лживостью. Знать все и служить тем, кто жаждет новостей, — вот его основное занятие. Если он до сих пор не собрал себе денег даже на целый плащ, то виною этому не его малые заслуги,

превозносить которые мешает ему только скромность. «Не заслуги мои малы, — возражает он Петронию, — признательность человеческая мала. Иногда убежит ценный невольник, кто найдет его, как не единственный сын моего отца? Когда на городских стенах появляются надписи против божественной Поппеи, кто укажет преступников? Кто пронюхает у книгопродавцов стихи против цезаря? Кто донесет, что говорят в домах сенаторов и всадников?» (117) и т. д. Словом, это один из матерых шпииков, которыми кишела столица Римской империи. Подобно тому, как сами рабовладельцы нуждались в сыске беглых рабов и слежке за ними, так и в руках императора это средство, усиливавшее в обществе страх и подозрительность, подлость и деморализацию, было одним из эффективных средств сохранения самовластья. Разросшаяся система слежки и доносов была необходимым дополнением режима военной диктатуры, и Хилон является типичной фигурой, воплощающей эту особенность жизни римского общества времен Империи.

Виниций говорит, что, если бы существовало царство мерзавцев, Хилон был бы там царем. Он забыл только добавить, что этим качеством характера грек был обязан господству римских хищников и не в последнюю очередь ему самому. В самом деле, что заставило этого греческого бродягу сделаться негодяем? Желание выбиться из нищеты, купить себе раба, или, вернее, рабыню, чтобы скрасить свое одиночество и обеспечить себе спокойную старость. Но для этого нужны были деньги, а властвовавшие волчата, как называет Хилон римлян, навязали миру такой порядок, при котором доносы оплачивались лучше, чем добродетель. И Хилон, который верил только в то, во что ему надо было верить, и поступал так, как находил выгодным, — ухватился за эту возможность зарабатывать себе на хлеб. С первой же встречи с Виницием он понял, что молодой патриций готов был отдать за «эту лигийскую коноплянку» половину своего достояния, и решил поживиться. Благотворительность за счет патрона помогла ему выдать себя странствующим проповедником, то есть стать одним из тех лжепророков, которые так часто упоминаются в «Дидахе» — одном из древнейших памятников христианства. Хотя то, что христиане не были врагами рода человеческого, как утверждала толпа, и не предавались разврату, не отравляли колодцев и фонтаны, не поклонялись ослу и не питались мясом детей, несколько удивило Хилона, но особого впечатления их добродетель на него не произвела. Он находил, что такая религия выгодна для богатых, и надо ему отдать справедливость, что в известном смысле он прав: в том виде, в каком она представлена у Сенкевича, она действительно мало похожа на религию обездоленных. К своему ужасу, он вскоре узнал и о том, что среди христиан находится Главк — человек, которого он некогда предательски выдал бандитам. Трусливый грек на первых порах хотел было не показываться им больше на глаза. Но угроза Виниция заставила его продолжать начатое. «А кто сказал тебе, что от руки Главка тебя скорее встретит смерть, чем от моей? Почему ты знаешь, собака, не сейчас ли тебя закопают в моем саду?» (140). Хилон понял, что лучше иметь малых врагов, чем больших. Ему удалось напасть на след Урса, хитростью и обманом добиться от него обещания убить Главка.

К несчастью для Хилона, эта затея провалилась так же, как и попытка Виниция похитить Лигию. Получив приказание явиться к больному Виницию в христианский дом Мириам, грек шел туда в страхе и надежде, что патрон не даст его в обиду, и жестоко просчитался. Когда Главк и Урс опознали его, не кто иной, как Виниций, которого он умолял защитить его, равнодушно предложил: «Заройте его в саду» (203). Христиане, однако, сжалились над ним, вызвав у него своим милосердием крайнее недо-

умение. Но пока надежда разбогатеть улыбалась ему, он не принимал этого близко к сердцу и, не чувствуя ни обиды на Виниция, ни благодарности к христианам, с прежним рвением продолжал следить за Лигией. И вот однажды, после того, как купленная им рабыня, ограбив его, бежала и он, голодный и жалкий, выследив Лигию, явился к своему господину, чтобы сообщить ему радостную весть, — Виниций приказал в награду за это усердие дать ему триста розог. Кровно обиженный грек поклялся в душе воздать сторицей своему патрону. Во время пожара Хилон несколько воспрянул духом. Как и другим, ему казалось, что вместе с гибелью Рима наступит конец и римскому владычеству. Это вызывало у него чувство радости и злорадства. Рассказывая Виницию о трагической гибели людей в море полыхавшего огня, Хилон, между прочим, с иронией замечает, что он видел и таких, которые были от радости. «... Ибо, о, господин, много есть на свете злых людей, которые не умеют ценить благодетельного вашего мягкого правления и тех справедливых законов, в силу которых вы отбираете у всех то, что у них есть, и присваиваете себе» (342). Однако ненависть к римскому владычеству у него вполне уживалась с той психологией деморализованного люмпен-пролетария, которая побудила его из мести Виницию выдать всех христиан. За донос, как это нередко бывало в те времена, Хилон был принят ко двору в число нероновской свиты. Он достиг даже большего, чем предвидела его самая дерзновенная мечта. Но он не предвидел другого. Он не ожидал, что христиан подвергнут такой мучительной казни и вместе с ними заставят морально казнить его самого, не выносившего вида крови и мук. «Для чего вы проливаете столько крови? — спрашивал он Вестина. — Ты слышал, что тот старик говорил с креста? Горе нам!» (453). Бесстрашие погибающих наполняло его ужасом. Придворные, заметив его трусость, издевались над ним. Нерона разбирало любопытство, какое впечатление произведут на него, этого храброго потомка Ахиллеса, императорские сады, освещенные горящими на столбах христианами. И здесь-то Хилон снова столкнулся лицом к лицу со своей жертвой. «Главк, во имя Христа, прости!» (467) — взвыл он в припадке нервного потрясения. Услышав стон прощения с горящего столба, он в иступлении обратился к толпе: «Народ римский! Клянусь моею смертью, что в огне гибнут невинные, а поджигатель — вот он! — И он указал пальцем на Нерона» (467). Крещенный апостолом Павлом, он умер на кресте в амфитеатре. Таков жуткий конец этого затравленного и ядовитого человека — фигуры одновременно комической и зловещей. Смысл его смерти, а тем самым и идею его образа, превосходно выразил Петроний, который утверждал, что христиане не просто защищаются — они побеждают.

«Клянусь Поллуксом!.. — восклицает он, обращаясь к придворным. — Если такой человек, как Хилон, не сумел устоять против них, — то кто же устоит?» (474).

В польской и русской критике давно уже упрекали Сенкевича в том, что он не наметил в образе Хилона хотя бы некоторых положительных черт, которые сделали бы перерождение героя менее неожиданным⁸². Этот упрек совершенно справедлив. В самом деле, трусость Хилона — только индивидуальная и притом не главная черта его характера. Поэтому его суеверный страх, возникающий на этой зыбкой основе, является слишком поверхностным обоснованием триумфа христианской религии. А между тем в отличие от Виниция именно Хилон, представитель обездоленного

⁸² Л. Шепелевич. Исторические романы Генриха Сенкевича. — «Образование», 1898, № 9, стр. 75.

народа, является в романе той фигурой, которая условиями самой жизни поставлена в такие отношения к привилегированному обществу, какие лежали в основе конфликта христианства с язычеством. Образ типичного люмпен-пролетария давал немало возможностей раскрыть сущность такого конфликта. Об этом свидетельствует, в частности, та радость, какую испытывал Хилон при мысли о крушении римского владычества, — радость, которая отражала подлинные настроения угнетенных масс и прямо вела к христианскому пророчеству близкой гибели «царства дьявола» на земле. Однако Сенкевич, стремившийся возвеличить значение веры в бога, предпочел этой возможности реалистического изображения эффект неожиданности, который, правда, очень ярко, но не глубоко раскрывает идею победы христианской морали. На месте Хилона человек с более крепкими нервами (а римляне не страдали слабыми нервами) остался бы таким же негодяем, каким был, если не большим. Следовательно, идея морального перерождения Хилона не вытекает из типических черт его характера. Таким образом, и Виниций и Хилон, будучи типичными язычниками, приходят к христианству нетипическим путем. Поэтому, выступая в роли посредников, они не раскрывают сущности коренного конфликта между язычеством и христианством⁸³. И это повлекло за собой обеднение всей картины христианского движения.

9

В отличие от языческого мира мир христианский беден типическими характерами. Виною этому отчасти авторская предвзятость, а еще больше, пожалуй, то, что Сенкевич заблуждался относительно времени возникновения евангелий Новозаветного канона и поэтому смешивал раннее христианство с позднейшим.

Об апостоле Павле не приходится говорить особо. Ни в типовом, ни в индивидуальном отношении он не выделяется. Из стремления представить Петра предтечей папства автор «Камо грядеши» не использовал в полную меру даже канонизированных «Посланий апостола Павла», относящихся, правда, не к I в. н. э., как считал Сенкевич, но все же дававших возможность хотя бы индивидуализировать этот яркий образ христианской мифологии. Впрочем, не исключено, что Сенкевич не хотел черпать из этих «Посланий» потому, что их автор превзошел даже «Панегирик» Плиния Младшего в своей лести тем самым римским властям, которые осуждал польский писатель.

Апостол Петр, по замыслу автора, должен олицетворять безграничное христианское милосердие, противопоставленное неистовой злобе Нерона, деспотизму Римской империи. Но не ясна личность самого Петра. Кто он, этот галилейский «рыбак», улавливающий души, — бывший раб, наймит или ограбленный римлянами хозяин, под влиянием каких обстоятельств сделался учеником Христа и противником Нерона, интересами какой народности, какого сословия он жил до этого, любил ли он кого-нибудь из своих соплеменников, сородичей или друзей — на это нет даже намека в романе. Это существо не от мира сего — персонаж, не имеющий индивидуального лица⁸⁴.

«Действия без индивидов непонятны», — говорил Сенкевич и пояснял: «драматическая сила покоится в жизни, не в парадоксе — хотя бы и

⁸³ Л. Шепелевич. Исторические романы Генриха Сенкевича. — «Образование», 1898, № 9, стр. 75.

⁸⁴ I. Matuszewski. Swoi i obcy, str. 147; P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym, str. 178

наиярчайшей доктрины» (XLVI, 212). Между тем его Петр это именно доктрина, изобилующая парадоксами. Истинным проповедником раннего христианства он показал себя только единственный раз, когда он столкнулся с ропотом христиан, доведенных до отчаяния гонениями. «На что вы жалуетесь? ... Бог сам отдал себя на муку и смерть, а вы хотите, чтоб он защитил вас от нее? Маловерные! Неужели вы не поняли его учения, неужели он обещал вам одну земную жизнь?» (400). Тому, что христианская паства плохо усвоила это учение, не приходится удивляться, ибо главное содержание проповедей Петра составляла не мечта о райской жизни на небе и не к ней были устремлены его помыслы. Этот божий наместник на земле считал своей миссией основать «в этом граде сатаны» престол господний и «здесь, где ныне владеет Нерон», утвердить «вечное Царствие» (401). Он думал таким образом, как римские папы о земном владычестве. Поэтому он и обнаруживает такую чудовищную непоследовательность, когда, осудив роптавших бедняков за то, что они «цеплялись за землю руками» (400), и благословив их «на муку, на смерть, на вечность!» (401), вслед за тем обещал Виницию молиться за спасение Лигии. «Тогда верь до конца, ибо вера двигает горами» (403). Богатому патрицию в награду за веру он сулил блаженство в этом мире. Вот к чему сводится сущность той самой религии любви, милосердия и всепрощения, которую Петр и Павел, а вернее — сам Сенкевич считал основным в христианстве.

Для торжествующей церкви такая ханжеская проповедь действительно была характерна. Но раннее христианство тут ни при чем, и это подтверждается тем, как проповедует Петр. Он проповедует свое учение по-талмудистски, изрекая односторонние подобранные библейские афоризмы, то есть так, как делают это — с той или иной долей благочестивого усердия и ханжества — сердобольные попы всех времен и народов. В этом, бесспорно, общем свойстве христианских проповедников нет еще, однако, ничего такого, что указывало бы на принадлежность Петра к нероновской эпохе. Поэтому образ Петра нетипичен. Он противостоит исторически-конкретным типам язычников не как живой человек той же эпохи, не как тип проповедника с его особой моралью, а как олицетворенный догмат церкви неизвестно какого периода. Только путем такого нарушения единства времени, позволившего подменить особенное общим, исторически определенное неопределенным, Сенкевич сумел придать догмату христианской любви видимость гуманной идеи.

Безграничное милосердие Петра Сенкевич противопоставляет не только ненасытной кровожадности Нерона, но и суровому аскетизму Криспа. Этот христианский пресвитер (старейшина) такой же моральный антипод Петра, каким является цезарь по отношению к Петронию в мире языческой эстетики. Хотя симпатии автора на стороне апостола, но то объективное, что в них воплощено, приводит к выводу, что именно «крайности» Криспа отражают подлинные настроения раннего христианства. Этика позднейшей церкви признается Криспом лишь постольку, поскольку Сенкевич, стремясь в соответствии с официальной, антинаучной концепцией представить Петра и Павла основателями христианства, заставляет своего героя беспрекословно повиноваться их авторитету и каяться в грехах своих. В остальном он является их полной противоположностью. Экзальтированный религиозный фанатик, проповедовавший умерщвление плоти, он был не кротким утешителем, а грозным пророком, грозившим всеми муками ада грешникам этого мира. «Господин, я ненавижу зло» (449) — говорит он Павлу в свое оправдание. И, действительно, не ханжеская проповедь любви к ближнему, а ненависть к врагам христианства, к богатым и

развратным, к императору и его прислужникам и не менее суровое осуждение тех единоверцев, которые, кривя душой, втайне помышляли: не столько о счастье небесного рая, сколько о наслаждениях бренной жизнью, уделе богатых, — вот что составляет отличительную особенность Криспа. При одной мысли о том, что Лигию больше прельщала любовь язычника, чем Христа, им овладевало чувство гнева. «Иди и моли бога простить твои вины, — сурово сказал он. — Беги, пока злой дух, который опутал тебя, не доведет тебя до совершенного падения и пока ты не отречешься от Избавителя. Бог умер для тебя на кресте, чтобы собственной кровью окропить твою душу, а ты предпочла полюбить того, кто хотел сделать тебя своею наложницей. Бог чудом избавил тебя из его рук, но ты открыла сердце нечистой страсти и полюбила сына тьмы. Кто он такой? Друг и слуга антихриста, сообщник его распутства и преступлений. Куда он заведет тебя, как не в ту бездну, в Содом, в котором живет сам и который бог разрушит огнем своего гнева?» (226). Крисп не смешивал, как Петр, «вечное Царствие» с земным и грешников с праведниками. Он говорил о возмездии, о том, что не может быть одинаковой награды для злых и добрых. Даже перед смертью, в ожидании мучительной казни, он не переставал внушать своим единоверцам: «Но кто думает, что одною смертью искупит свои прегрешения, тот совершает новый грех и будет ввергнут в огонь вечный. Каждым грехом, который вы совершали при жизни, вы возобновляли муки Христа, как же вы отваживаетесь мнить, чтобы будущая ваша жизнь могла искупить прошлую? Ныне одинаковою смертью умрут праведные и грешные, но господь различит своих избранных. Горе вам, — лвы растерзают ваши тела, но не разорвут ни ваших прегрешений, ни ваших счетов с Богом» (416).

От этих проповедей Криспа веет духом настоящей классовой ненависти угнетенных. Не случайно поэтому у Виниция, услышавшего голос Криспа, «кровь застыла в жилах» (417). Христианский фанатизм пресвитера ничего утешительного не сулил тем, кто мог помышлять о земном блаженстве, — это религия обездоленных. Суровый к другим, Крисп был не менее суров и к себе. С радостью и бесстрашием побеждающего ратника принял он мученическую смерть во имя торжества справедливого, божьего дела. Ни один мускул не дрогнул на его лице, когда его распинали на кресте, и только шум толпы, заполнивший амфитеатр, заставил его нахмурить брови. Лицо его снова приняло такой неумолимый вид, а глаза загорелись таким огнем, что придворные невольно стали шептаться между собой, как вдруг, к их ужасу, с арены, откуда прежде из уст обреченных слышались только приветственные возгласы в честь «божественного цезаря», раздалось грозное прорицание: «Матереубийца, горе тебе! ... Горе тебе, убийца жены и брата, горе тебе, антихрист! Бездна разверзается под тобою, смерть протягивает тебе руки и гроб ожидает тебя. Горе тебе, живой труп, ибо ты умрешь в страхе и будешь осужден на веки!» (450—451). Вот это, действительно, раннее христианство с его пророчествами, с его мистической верой в небо и ад, с его суровым фанатизмом, отрешенностью от жизни и той революционной непреклонностью, которой оно отличалось от официальной христианской церкви. Крисп и является типичной фигурой проповедника этого христианства. Но, к сожалению, как и Петр, он — личность неопределенная. Поэтому хотя он и является ярким типом, но типом недостаточно индивидуализированным. Нетрудно понять причину этого отступления от реалистической типизации. Предвзятое представление о христианских проповедниках и желание внушить читателю мысль об их святости побудили художника отказаться от конкретно-исторической индивидуализации и этого образа.

Более конкретно обрисованы Сенкевичем образы рядовых христиан, дающие представление о тех разнородных по своему социальному составу элементах, которые попадали в сферу притяжения новой религии.

Помпония Грецина — это тип римской унивиры, то есть женщины, однажды вышедшей замуж и не изменившей мужу. Как показывает Сенкевич, супружеская верность среди женщин ее круга была не совсем обычным явлением. Поэтому воздержанность Грецины, которая в знак протеста против убийства ее могущественной компаньонки удалилась от двора и вела замкнутый образ жизни, раздражала менее добродетельных римлянок. При недоброжелательном отношении Нерона к Авлу Плавтию, ее мужу, она, естественно, оказывалась вне официального мира. Это объясняет нам ее влечение к христианской религии, морально оправдывавшей ее поведение.

Лигия и Урс — дети варварского племени лигийцев, когда-то попавшие заложниками в Рим и здесь затерявшиеся среди чужих людей. Уже одно это, не говоря о влиянии Грецины, мотивирует их принадлежность к христианству.

Но характер Лигии, к сожалению, недостаточно типизирован. Сенкевич хотел представить в ее лице «одну из тех дев-христианок, которые впоследствии изменили старую душу мира» (195). Но это явно ему не удалось. Его Лигия по существу становится христианкой только в тюрьме, когда под влиянием всеобщей экзальтации заключенных у нее исчезли все желания и надежды, кроме упования на загробную жизнь; когда смерть стала ей представляться единственно возможным способом избавиться от страшных стен темницы. Однако до этого отрешенность от жизни — действительно типическая черта раннего христианства — не является доминирующей особенностью ее характера. Воспитанная в доме Авла Плавтия, Лигия выросла девушкой такою же добродетельною, как сама Грецина.

Неодолимое влечение к пленительному красавцу-язычнику и преданность идеалу христианского целомудрия — вот те две особенности, которые наметил Сенкевич в характере Лигии. У девушки более волевой и убежденной такое сочетание противоречивых побуждений неизбежно стало бы источником тяжелой внутренней драмы или трагедии. Но Лигия, хотя Сенкевич и уверяет нас в этом, не настолько любила Виниция, чтобы по-настоящему почувствовать себя несчастной из-за необходимости отвергнуть его любовь ради религиозного убеждения. С другой стороны, она не была и настолько ревностной христианкой, чтобы целиком посвятить себя богу и жить одной неземной любовью, как того требовал Крисп. Во избежание греха она вынуждена была даже обратиться за помощью к Криспу, которому открыла «всю душу и умоляла, в то же время, чтоб он позволил ей покинуть дом Мириам потому, что она не доверяет себе и не может пересилить своей любви к Виницию» (225).

Но если ее христианская вера не была настолько страстной, чтобы превозмочь дьявольский соблазн, то, спрашивается, в силу чего она избегала Виниция, сулившего ей блаженство в этом мире? Некоторый свет на это проливает ее позднейшее признание в том, что она полюбила Виниция с первой же встречи и что если бы он добровольно возвратил ее Плавтиям, она открылась бы им в своей любви к нему и все уладило бы как нельзя лучше. Между тем Авл Плавтий и Виниций были язычниками. Значит, она согласна была разделить ложе и с врагом христианской веры — была бы только соблюдена обрядность, то есть буква, или догмат христианской религии. Само же христианство тут, собственно говоря, ни при чем. Поэтому Крисп был прав, когда, обвиняя ее в обмане Избавителя, «показал ей все ничтожество и несовершенство ее души», какого она даже не подозревала. К сожалению, этого не подозревал и автор. Для той

опасной и неравной борьбы, которую затеяла Лигия, необходимы были незаурядные индивидуальные качества волевого характера. Между тем Лигия в изображении Сенкевича — это по-детски наивное, беспомощное существо, не владеющее даже собою. Она не способна воспламениться самоотверженной любовью ни к Христу, ни к «слуге антихриста». Это лишает образ драматизма. Романист стремился воплотить в нем идею победы христианской добродетели над языческой порочностью. А на самом деле Виниция побеждает не христианская догма Лигии, а игра случайностей. Ибо поступки Лигии объясняются не ее характером, не ее верой и любовью, а счастливой игрой случая, позволяющей автору противополоственным образом сочетать в лице христианской девственницы благочестие с вожделением и непоколебимую стойкость борца с ангельской кротостью. Такой способ обрисовки образа, разумеется, тоже дает возможность ярко выразить идею, но идею, не вытекающую из типического и потому не соответствующую логике характера, его действительному значению.

В отличие от Лигии Урс обладает цельным характером. Телохранитель дочери лигийского царя, привязавшийся к ней на чужбине, как отец к своему ребенку, слуга по доброй воле, — Урс был безгранично наивным и доверчивым варваром, почти таким же безобидно кротким, как Лигия, но только до тех пор, пока его не трогали. Добродушный гигант, при всем своем мягкосердечии, не мог, однако, примириться с проповедью Петра о безграничном милосердии. Когда тот начинал рассказывать о мученической смерти Христа, запретившего ученикам защищать его, было видно, что Урс «возмущается до глубины души, и хотя готов целовать ноги апостола, но не может одобрить одного его поступка» (209). В этом отношении он ближе стоит к Криспу, чем к Петру, и вернее последнего отражает психологию ранних христиан, в душе которых кипело больше гнева и ненависти, чем любви к врагам. Правда, Урс не только в душе, но и на деле выражал свой гнев. Стоило только кому-нибудь посягнуть на Лигию или задеть его самого, как в нем тотчас же просыпался почти звериный инстинкт самозащиты, и он начинал расправляться с такой поистине варварской беспощадностью, что даже у римлян, выдавших виды, стыла кровь в жилах. Но это связано уже с его индивидуальными возможностями. Не лишен он и того чувства достоинства, которое свойственно народностям, еще не пережившим стадии рабства. Одним словом, Урс — яркий характер, превосходно индивидуализированный. Благодаря своей нечеловеческой силе он выходит целым и невредимым из таких переплетов, из которых едва ли бы вышел кто-нибудь на его месте.

Эта исключительность Урса спасает не только Лигию, но и церковный догмат Сенкевича.

Типическими представителями той социальной среды, из которой выходила основная масса христиан, являются в романе Главк и Эвриций. Образ лекаря Главка — это трагический образ героя-мученика. Некогда он на свои сбережения за врачевание выкупил из рабства себя и семью. Но Хилон предал его бандитам, торговавшим рабами, — Главк едва выжил после ножевого ранения, а его семью запродали в рабство. Когда судьба свела его случайно с его палачом, Главк едва удержался от мести и только из почтения к авторитету Петра заставил себя простить Хилона во имя Христа. Во второй раз Главк прощает Хилона, умирая на горящем столбе. Если Петр проповедовал милосердие ради церковной догмы, во имя буквы, то Главк выстрадал свой мистицизм всей жизнью и заплатил за него ценою страшной смерти. В нем чувствуется реальная человеческая трагедия. Поэтому его образ производит потрясающее впечатление.

Христианин Главк действительно побеждает язычника Хилона, подавляя его своим нравственным превосходством, своей силой духа, своей убежденностью и беспримерным великодушием.

С судьбою Главка сходна и участь раба Эвриция. Этот человек тоже в течение всей жизни собирал по сестерции, чтобы выкупить из тяжелой неволи своего единственного сына. Но Панса, вольноотпущенник «великого Пансы», ставший рабовладельцем, отнял у него деньги, оставив в рабстве и Эвриция и его сына Кварта. Правда, Хилон освободил их за деньги Виниция, но только для того, чтобы втереться в доверие к христианам и предать их. Эвриций и Кварт погибают в амфитеатре, изображая живую сцену падения Дедала и Икара. Ни над кем из героев романа они непосредственно не торжествуют. Как и вся остальная безлика масса христиан, представителями которой они являются, они побеждают своих палачей тем, что вызывают в душе читателя чувство гнева и возмущения этим миром зла и насилий, рабской неволи и императорской тирании.

Не все сцены массового христианского движения типичны в романе. Например, сцена проповеди Петра на Острианском кладбище показана с внешней стороны и так, что она служит только фоном для изображения раздумий Виниция. Но в романе есть и такие картины, как отрешенность от жизни брошенных в тюрьмы людей, экзальтация в цирке осужденных на смерть, которые великолепно передают дух раннего христианства. К наиболее типичным массовым сценам романа относится, в частности, сцена, разыгравшаяся в катакомбах во время пожара. В поисках Лигии Виниций забрел в пещеру, где при свете лампад, фонарей и факелов его поразили странный вид коленопреклоненных людей, с руками, воздетыми к небу.

«... Его окружали лица торжественные и взволнованные. На иных ясно рисовались ожидание, тревога, надежда. Огонь отражался в белках глаз молящихся, пот струями катился по их бледному, как мел, лбу; одни пели гимны, другие лихорадочно повторяли имя Иисуса, третьи били себя в грудь. Было видно, что они с минуты на минуту ожидают чего-то необычайного.

Вдруг пение смолкло, и над собравшимися, в нише, образовавшейся после вынутаго огромного камня, показался известный Виницию Крисп с лицом полубессознательным, бледным, фанатическим и суровым. Все обернулись к нему, как бы в ожидании слов подкрепления и надежды, а он, осенив крестным знаменем собравшихся, заговорил поспешным голосом, почти приближающимся к крику: „Кайтесь в грехах ваших, ибо минута приблизилась. Се на город преступления и разврата, на новый Вавилон господь низослал губительный огонь. Пробил час суда, гнева и горя. Господь предвещал свое пришествие, и вскоре вы узрите его. Но днесь он не придет уже, аки агнец, проливающий кровь за грехи ваши, а как грозный судия, который по справедливости своей свергнет в бездну грешных и неверных. Горе миру и горе грешным, ибо уже не будет для них милосердия! Я вижу тебя, Христос! Звезды дождем падают на землю, солнце затмевается, открываются недра земли и мертвые восстанут, а ты грядешь среди звуков трубных и полчищ ангелов, среди громов и молний! Я вижу и слышу тебя, о Христос!“

Он смолк и, подняв голову вверх, казалось, всматривался во что-то далекое и страшное. В это время в подземелье раздался глухой грохот, — раз, два, десять раз. То целая линия домов с треском начинала разваливаться. Но большинство христиан этот шум приняло за видимый знак, что страшная минута настает, потому что вера во второе пришествие Христа и так была распространена между ними, а теперь ее еще больше

укрепил пожар города. И тревога охватила всех собравшихся. Многие голоса начали повторять: «День суда! ... Приближается!» Одни закрывали руками лицо в убеждении, что вот-вот земля дрогнет в своих основах, и из ее недр выйдут адские чудовища, чтобы броситься на грешных, другие взывали: «Христос, сжался! Искупитель, будь милосерд! ...» Те громко исповедовали свои грехи, эти заключали друг друга в объятия, чтобы в страшную минуту возле их сердца билось близкое сердце.

Но были и такие, лица которых, — точно они уже были взяты на небо, — озаренные неземной улыбкой, не выказывали никакой тревоги. Кое-где слышались истерические крики, — то люди в религиозном экстазе начали произносить непонятные слова на непонятных языках. Кто-то из темного угла пещеры воскликнул: «Проснись, спящий!» — но надо всем царил крик Криспа: «Бдите, бдите!» (345—346).

Так называемая эсхатологическая настроенность, то есть ожидание второго пришествия Христа, которое не должно застать верных врасплох, к которому надо подготовиться посредством нравственного очищения, отречением от земных помыслов («Отрекитесь от земных сокровищ, ибо скоро не станет земли под вашими ногами!») (347) — взывает Крисп; и ненависть к Риму, угнетавшему народы, к этому «новому Вавилону», над которым тяготеет гнев божий; вера в близкий конец этого мира и справедливый божий суд, на котором воздастся по заслугам всем грешникам, в особенности богатым («Горе сильным! Горе чревоугодникам! Горе блудодеям!») (347), — все это было чрезвычайно характерным для раннего христианства. Именно в этой моральной оппозиции к официальному миру, к «городу преступления и разврата», выражалась революционная сущность раннего христианства, составлявшая ту его особенность, которым оно отличалось от позднейшего. Но, рисуя массовые сцены, Сенкевич, как и всюду при изображении христиан, заставляет всякий раз вмешиваться то Петра, то Павла с их ханжеской проповедью «религии любви». Отдавая им предпочтение перед Криспом, он смешивает два различных периода христианства — в результате типическое перемежается у него с нетипическим. Непоследовательность в типизации еще более усугубляется предвзятостью автора, что заметно сказалось в сюжете.

10

Стефан Папе вслед за Хмелевским утверждает, что одним из главных недостатков «Камо грядеши» является «выдвижение романа Лигии и Виниция не только во главу проблем частной, но и политической жизни Рима»⁸⁵. Но так как темой «Камо грядеши» служит не политическая жизнь Рима, то эти упреки в сущности беспредметны. Что же касается частной жизни, то эротические похождения во времена Империи, как известно, занимали не последнее место в быту богатых римлян. При художественном решении этических проблем только такой сюжет и соответствовал духу того времени, когда для обеспеченных людей было типичным «держаться совершенно в стороне от общественной жизни». Короче, недостаток «Камо грядеши» не в том, что в его основе лежат проблемы частной жизни и что во главу их выдвигается «роман Лигии и Виниция», а в том, что этот сюжет раскрыт с нарушением типизации.

Анализ сюжета «Камо грядеши» показывает, что он типичен там, где действуют язычники, и почти всюду нетипичен, где инициативу перехватывают христиане. Так, завязкой в романе служит интрига Петрония, побудившего Нерона отнять Лигию у Плавтиев. Этот шаг согласуется

⁸⁵ S. Papée. *Sienkiewicz wielki czy mały?*, str. 61.

с характером и Петрония, и его племянника, и Нерона, действующих в соответствии с их положением, нравами и образом мыслей. Поэтому завязка типична и реалистически выразительна. Но вот в игру вступает Лигия — и на помощь ей тотчас же приходят каприз и случай, спасающие идею христианской непорочности. Если Лигия, как показывает Сенкевич, действительно была по-детски наивной христианкой, девушкой, неопытной в делах житейских, но доверчивой и благоразумной, которой в беде не оставалось ничего другого, как положиться на Акте и слушаться ее разумных советов, то, спрашивается, как увязать с этим ее упрямый отказ последовать весьма разумному совету Акте: не затевать сумасбродного побега, а позволить ей, Акте, уговорить Виниция по-хорошему уладить дело с Плавтиями. Акте недоумевала, ради чего собственно девушка решила отказаться от всех благ роскошной жизни и бежать от любви милого ее сердцу красавца. И читатель тоже недоумевает, тем более что позднее Лигия упрекала Виниция в том, что он не вернул ее Плавтиям, хотя, как мы видим, никто его об этом не просил и даже более того — сама Лигия воспротивилась этой возможности. Выходит, таким образом, что это был девичий каприз, который не вяжется ни с характером героини, ни с условиями ее жизни, ни с логикой, — прихоть, победившая благодаря счастливому случаю, или чуду.

Этим чудом в романе является Урс, с ведома епископа собравший христиан и устроивший налет, жертвой которого пало несколько рабов. Если бы такое действие совершила одна из тех банд, которые орудовали в городе под прикрытием ночных походов Нерона, то это было бы понятно. Но как согласовать это с апостольской проповедью милосердия и с христианской этикой вообще? Ведь не все же христиане были так наивны, как Лигия, чтобы не предвидеть отчаянного сопротивления рабов Виниция попытке силой отбить у них девушку. Словом, тут писатель идет от предвзятой идеи, не вытекающей из объективного положения вещей, и поэтому он выражает ее посредством произвольного развития сюжета, при помощи голой интриги, не оправданной ни обстоятельствами жизни христиан, ни их умонастроениями, ни даже собственной верой автора в моральную силу христианской догмы. В дальнейшем, однако, действие возвращается в русло типических условий жизни язычников с их кознями, платными сыщиками и пр. и течет по нему вплоть до неудачной попытки Виниция похитить Лигию. Здесь Урс снова спасает честь христианской непорочности. Что касается Виниция, то он и в этой исключительной ситуации остается верен себе.

Типичные условия жизни ранних христиан были совершенно не типичны для патриция, и только такой или подобный ему несчастный случай мог сковать на время его необузданную натуру, сделать его внимательным к христианской проповеди и послужить толчком к духовному перерождению. Хуже, что условия жизни, оказавшие такое огромное влияние на Виниция, не оказывают, по существу, никакого влияния на самих христиан, в чем и выражается непоследовательность в типизации сюжета. Мы не видим, например, какое влияние оказала на Лигию, привыкшую к роскоши, такая резкая перемена условий ее жизни, как переход под опеку убогих людей одного из самых нищих кварталов Рима.

В изображении Сенкевича ее христианская вера так же независима от суеты мирской, как и деятельность апостолов. Они тоже без всяких видов на содействие сильных мира сего любили ближнего своего в лице нероновского приспешника и только ради его спасения старались «уловить» его душу. Согласно такому развитию сюжета, вера во Христа должна побеждать независимо от каких бы то ни было условий жизни и побуждений

бренного тела. Но это противоречит тому, что показано, ибо даже апостолы празднуют победу своего учения благодаря красоте девушки, пленившей военного трибуна. В отличие от этих небожителей, Виниций, хотя и возводил по временам очи горé, все-таки упорно не желал расставаться с земной юдолью, и поэтому, как только он встал на ноги, действие снова возвратилось в типичную обстановку жизни языческого мира с его баснословной роскошью, развратом, интригами и злодеяниями императорского двора. Кульминацией действия в романе является донос на христиан, поражение Петрония в борьбе с Тигеллином и начало гонений. С этого момента даже христиане получают обоснование своих действий и мыслей в типических обстоятельствах преследования, в жуткой обстановке тюремного заключения и т. д.

Однако и здесь Сенкевич не выдерживает последовательно типизации сюжета. Это становится ясным, как только мы подходим к развязке — спасению Лигии. Если бы эта развязка являлась наиболее вероятным завершением предшествующего развития действия, она, вне всякого сомнения, была бы типичной. Ибо само по себе выступление необыкновенно сильных людей в амфитеатре, как и живейшее участие к их судьбе зрителей, нередко навязывавших свою волю цезарю, не только не было чем-то исключительным, но, напротив, составляло одну из характернейших особенностей быта времен Римской империи. Следовательно, и завязка, и кульминация, и развязка сами по себе являются типическими эпизодами римской истории. От коварных происков нероновского придворного, посягнувшего на честь сироты, к развязыванию массового террора против невинных в целях обмана народа и от злодеяний императора к возмущению плебса, спасающего Лигию, — таковы те узловые моменты сюжета, которые, будучи типическими, могли бы великолепно выразить реалистическую идею победы свободолюбивого духа над грубой силой тирании вообще и христианства над язычеством в особенности. Но своим произвольным подбором случайностей, предшествующих развязке, Сенкевич настолько мистифицирует ее смысл, что в таком освещении она становится невероятной и в силу этого теряет свое типическое значение. Как ни старался Петроний спасти Лигию, ему это не удалось. Хотя он во-время предупредил Виницию, тот не успел опередить преторианцев — и Лигию арестовали. Петроний предложил Виницию подкупить стражу и с ее помощью вынести Лигию в погребальной процессии, и вот когда все было подготовлено к побегу — девушку за несколько часов перевели в другую тюрьму. Как ни алчны были придворные, все попытки подкупить их не увенчались успехом. Наконец, Петронию удалось запугать суеверную Пoppею мстью христианского божества. Но случилось так, что, когда Пoppея отправилась хлопотать за Лигию, в это время утерли ее сына и этим еще больше восстановили ее против девушки. Эта цепь случайностей могла бы стать выражением типического только в том случае, если бы она завершилась тем наиболее вероятным исходом, какой постиг остальных христиан, — смертью Лигии. Но Сенкевич предпочел этой наиболее вероятной возможности, а значит и типической развязке, невероятную, исключительную, произвольную игру случая, который, разрушая все мероприятия Петрония, в то же время содействует христианам, укрепляя их веру в бога. Когда Нерон со своими наперсниками решил изнасиловать всех приговоренных к смерти хорошеньких христианок, Лигия заболела — и этот случай спас ее от поругания. Отчаявшемуся Виницию Петр внушал, что он должен верить в бога и что Христос может спасти Лигию, даже если бы она оказалась в пасти льва, — и это пророчество сбывается почти буквально. Таким образом, все старания изощренного в придворных интригах, влиятель-

ного и умного патриция пошли прахом, а вот молитва апостола была не напрасной⁸⁶. Мистический смысл этого противопоставления так же очевиден, как и то, что всякий раз, когда Сенкевичу надо навязать свою идею веры в бога, он отказывается от типизации сюжета и становится на путь произвольного развития интриги, попирая принципы реализма.

Это сказывается также в языке романа.

11

Помимо изобразительной функции, проявляющейся в описании обстановки, людей и деталей, язык как средство создания литературных образов выполняет еще функцию тех красок, с помощью которых художник вызывает то или иное эмоциональное отношение к изображаемому. Под этим углом зрения языческий мир «Камо грядеши» имеет то преимущество перед христианским, что языковые краски, характеризующие его, всегда точно соответствуют его объективному смыслу. «Весь этот мир, еще всемогущий, но уже бездушный, увенчанный и распущенный, но уже угасающий» (77) и «этот город, неизмеримый, хищный и жадный и, вместе с тем, разнузданный, сгнивший до мозга костей и, вместе с тем, непоколебимый в своей нечеловеческой силе, этот цезарь, братоубийца, матереубийца и женоубийца, за которым тянулась свита кровавых видений не меньше его теперешней свиты, этот развратник и шут и, вместе с тем, повелитель тридцати легионов, а благодаря им и властелин всего мира; эти придворные, покрытые золотом и пурпуром, неуверенные в завтрашнем дне и, вместе с тем, более могущественные, чем иные цари, — все это, взятое вместе», действительно было «каким-то адским царством зла и несправедливости» (292). Этот языческий мир — и Сенкевич показал это в романе — действительно погряз в преступлениях, которые, как говорит Крисп, «взывали к Богу об отмщении» (227). «Рим был властелином мира, но вместе с тем и болячкой мира. На его гнилую жизнь падала тень смерти» (386). Все эти тропы, рассчитанные на возбуждение определенного чувства, еще более усиливают объективный смысл картины и находятся с ним в полном соответствии: здесь каждое слово и эмоционально и логично.

Самой зловещей фигурой языческого мира является Нерон, наделенный неограниченной властью над землей, «чтоб он месил ее, переворачивал, топтал, выжимал слезы и кровь, свирепствовал, как вихрь, ревел, как буря, жег, как огонь», — это «олицетворение... в лице цезаря» (292) грубой силы военного деспотизма. Сообразуясь с действительной ролью Нерона, показанной в романе, Сенкевич использует для его характеристики и соответствующие языковые краски: эпитеты, сравнения, связанные с языком комические эффекты («На лице Нерона отразилось блаженство и бездонное тщеславие, не только граничащее с глупостью, но и совершенно равное ей» (70—71), контрасты и ассоциации, рассчитанные на возбуждение чувств гнева и протеста, ненависти и отвращения. Лигии, которая встретила с ним взглядом, когда он рассматривал ее, пользуясь полированным изумрудом», Нерон напомнил сказку «о змеях, живущих в горных ущельях». Ей показалось, «что на нее смотрит зеленый глаз такого змея». «Этот страшный и всемогущий» человек так испугал

⁸⁶ Не случайно Тарновский видел в этом «чудо, совершающееся под покровом видимости естественного порядка вещей» (S. Tarnowski. *Studia do historii literatury polskiej*, t. V, str. 333).

ее, что «своею рукой она схватилась за руку Виниция, как испугавшийся ребенок». До этого она никогда не видела Нерона и «представляла себе какое-то ужасное лицо, с окаменелою злостью в чертах, а теперь увидела большую голову, посаженную на толстой шее, правда, страшную, но чуть не смешную, — до такой степени она напоминала издали голову ребенка» (64—65). Смешной и одновременно страшной у ребенка может быть только уродливая голова, и эта ассоциация с уродством подчеркивается употреблением того же слова «ребенок» для характеристики Лигии («как испугавшийся ребенок»). Отвращение к Нерону вследствие такого контраста еще более возрастает. «Однако, в его лбе, сильно выступающем над бровями, было что-то олимпийское. В сдвинутых бровях видна была самоуверенность всемогущества, но под этим лбом полубога виднелось лицо обезьяны, пьяницы и комедианта, ничтожное, полное переменчивых страстей, залитое, несмотря на молодые годы, жиром, но вместе с тем болезненное. Лигии он показался зловецким, но прежде всего отвратительным» (65). Заметим, кстати, что с «лбом полубога» связаны весьма характерные представления римских аристократов, любивших уподоблять себя «олимпийским» богам. В общем портрет Нерона может служить образцом сочетания выпуклого, рельефного изображения фигуры с точной и сильной эмоциональной характеристикой персонажа. В дальнейшем эта характеристика Нерона пополняется все новыми и новыми оттенками чувства, соответствующего поведению героя. Но определяющим во всей этой гамме эмоций остается то, что цезарь-тиран был «прежде всего отвратительным».

В противоположность Нерону Петроний был лучшим среди худших в этом «угасающем» мире. «Этот человек, испорченный до мозга костей и самоуверенный, как никто во всем Риме» (30), отличался от других тем, что у него, говоря словами Виниция, была «благородная и добрая» (511) душа. Уже в силу этого эмоциональная выразительность образа Петрония должна быть более сложной, тонкой и противоречивой, какой мы и находим ее в романе. Хорошее нельзя осуждать даже в худшем. Видя и убеждаясь в том, что «Петроний, несравненно более образованный, чем Тигеллин и другие августиане, остроумный, красноречивый, богатый тонкими понятиями и вкусом» (305), даже «в разгаре умел сохранять известную эстетическую меру» (7); «что при всем своем римском эгоизме» (259) этот сибарит, «которого, за исключением собственной особы, мало что интересует на свете» (320), все-таки не раз ставит «все на одну ставку» (123), чтобы, играя своей жизнью, спасти жизнь другим, — видя и убеждаясь в этом, мы невольно становимся снисходительнее ко многим порокам его. Не может не вызвать симпатии то, что этот «опытный скептик» (258), «при всем отсутствии чувства разницы между добром и злом», «никогда не был доносчиком» (29); что этот «художник и поклонник красоты» (32), «вечно гоняющийся за красотой и радостью» (35), «был чересчур изысканным для того, чтобы быть жестоким» (109); что этот высокомерный патриций связывал свой аристократизм с великодушием, свое эстетство — с отвращением к жестокости. «Его любили за щедрость, а популярность его еще более возросла с тех пор, когда он ходатайствовал перед цезарем за всю фамилию, то есть всех без различия пола и возраста невольников префекта Педания Секунда, приговоренных к смерти за то, что один из рабов в минуту отчаяния убил этого тирана. Правда, Петроний громко говорил, что ему, в сущности, это все равно, и он ходатайствовал перед цезарем только как *arbiter elegantiarum*, эстетическое чувство которого возмущала эта варварская резня, достойная каких-нибудь скифов, а не римлян. Тем не менее, народ, который волно-

вался по поводу этой резни, с тех пор полюбил Петрония» (24). В такой характеристике аристократизм Петрония (подчеркнутый словами: «достойная каких-нибудь скифов, а не римлян») и его эстетическое возмущение резней, совпадающее с возмущением народа мезью рабовладельцев, контрастируют с наихудшим в этом мире и на его фоне выступают перед нами своей привлекательной стороной. Каким бы порочным ни было эстетство этого патриция, но когда мы читаем, что «кровавых оргий... не выносили глаза эстетика» (369) или что при виде христиан, отданных на растерзание зверям, «лицо Петрония приняло оттенок отвращения и презрения» (429), мы чувствуем, что именно влечение к красоте предохраняет этого патриция от бездушия и крайней жестокости его сословия.

Оттеняя посредством мягких словесных контрастов противоречивость характера Петрония, художник тем самым возбуждает в читателях соответствующую эмоциональную реакцию, смешанное чувство симпатии и сожаления. Сожаления достойно то, что даже у этого лучшего из патрициев влечение к красоте извращено сословными предрассудками. По его мнению, «теперь любовь народа скорее можно было считать за дурной признак, а скептицизм Петрония не мешал ему, в то же время, быть суевренным. Толпу он презирал по двум соображениям: и как аристократ, и как эстетик» (25). В такой оценке эстетство Петрония, соединенное с аристократическим презрением к народу, поворачивается к нам уже своей отрицательной стороной, как и в его восклицаниях: «Клянусь Поллуксом! Какая вонь от них!» (356), «Боги! Какой запах от этого плебса!» (357) и т. д.

Особенно важная роль в эмоциональной оценке образа арбитра принадлежит синтаксическим конструкциям с противительными союзами, оттеняющими его противоречивость. Так, Акте не знает, «лучше ли Петроний тех, кто окружает цезаря, но он как-то не похож на них» (56). В такой конструкции предложения уже содержится намек на какое-то отличие арбитра от остальных приближенных Нерона. А так как последние известны с резко отрицательной стороны, то в такой форме мысль о Петронии ассоциируется с чувством ожидания чего-то лучшего. Смешанное чувство симпатии и сожаления, изящно оттеняющее тонкость рисунка образа арбитра, — это именно та эмоциональная реакция, которая соответствует объективному смысловому значению характера Петрония. Логическое и чувственное в нем строго гармонируют между собой, придавая этому образу особое поэтическое обаяние — обаяние красоты слова.

И так обстоит дело со всеми языческими персонажами. В отличие от языческого христианский мир и в этом отношении намного слабее. Самым значительным его представителем является Крисп. Его характер в логическом отношении раскрыт последовательнее других и по существу — своей приверженностью христианской идее борьбы со злом, суровой принципиальностью, честной ненавистью к врагам и бесстрашием — вполне заслуживает нашего восхищения. Между тем Сенкевич, не считаясь с логикой его характера, противопоставляет его Петру и односторонним подбором мрачных красок вызывает у читателей чувство предубеждения к нему. Крисп «не нашел слов прощения для грешной, по его понятиям, любви. Сердце его переполнилось негодованием при одной мысли, что та Лигия... могла в своей душе найти место для другой любви, кроме любви небесной» (225). «Вина Лигии наполняла его не только гневом, но и отвращением и презрением к человеческой природе вообще, и в особенности к природе женщины, которую даже христианское учение не могло охранить от слабости Евы» (226). Превознося ханжескую веру Петра, автор в то же время посмеивается (и это с точки зрения совре-

менного отношения к религии) над принципиальной верой Криспа («грешной, по его понятиям, любви», «даже христианское учение не могло охранить от слабости Евы») и тем самым нарушает историческую перспективу. В подземелье «все обратились к нему, как бы в ожидании слов подкрепления и надежды», а «Крисп, с лицом полубессознательным, бледным, фанатическим и суровым ... заговорил поспешным голосом, почти приближающимся к крику» (346). В цирке «Крисп протянул костлявые руки и потрясал ими над склоненными головами христиан *неустрашимый, но и неумолимый*», а Виниций при этом думал, что «апостол Петр иначе бы говорил с идущими на смерть» (417). Образ Криспа оценивается Сенкевичем не в соответствии с объективным значением раннего христианства, выступавшего с позиций обездоленных, а в соответствии с чаяниями и надеждами Виниция, выражавшего настроения, сходные с настроениями современных господствующих классов, которые искали в религии «слов подкрепления» и утешения⁸⁷.

Односторонним подчеркиванием фанатизма пресвитера, возбуждающего к нему чувство антипатии, Сенкевич дает весьма тенденциозную эмоциональную оценку этому образу христианского борца, оценку, противоречащую тому, что показано в нем⁸⁸.

В противоположность Криспу, характер Петра раскрыт с явным нарушением логической последовательности, и это нарушение художник покрывает густыми мазками ярких красок. Виницию казалось, «что *фигура*, которую он видит перед собою, в одно и то же время, и *проста*, и *необыкновенна*, и даже более, что эта *исключительность* и истекает именно от ее *простоты*... Этот «рыбак» показался ему не главным жрецом, искусившимся в разных церемониях, но как бы *простым*, *престарелым* и *необычайно добросовестным свидетелем*, который пришел издалека, чтобы поведать какую-то великую правду, которую он видел, к которой прикасался, в которую уверовал, как верят в очевидность, и которую полюбил, собственно, потому, что уверовал в нее. И в его лице виднелась такая сила убеждения, которую обладает только правда» (168). С тех пор, как Виниций слышал Петра в Остриане, он «сказал себе: скорее всякий другой человек мог бы солгать, чем тот, который говорит: «я видел!»» (300). «Петр всегда представлялся ему существом непонятым, чуть ли не *сверхъестественным*», и Виниций верил, «что всякое слово этого старца — правда или должно сделаться правдою» (324). По-иному оценивается и отношение Петра к «нечистой страсти» Лигии: «Он возложил обе руки на ее голову и, подняв глаза к небу, благословил ее. Лицо его светилось неземною кротостью» (228). Такими же контрастными красками обрисовано и действие речей Петра на христианскую паству: «После грозных и немилосердных речей Криспа слова Петра, как бальзам упали на сердца присутствующих... Все молящиеся почувствовали облегчение,

⁸⁷ Поэтому трудно не согласиться с резкими, правда, саркастическими, но, в сущности, совершенно справедливыми замечаниями В. Налковского: «Этим объясняется также, почему господин Сенкевич, нынешний христианин, не сумел в «Камо грядеши» (как признают это сами его поклонники) с силой обрисовать типы первых христиан; лучше удались ему язычники; не удивительно: такой тип, как господин Сенкевич, в тогдашнем Риме осуждал бы христианское движение ... либо не понимал бы его; его идеалом был бы тогдашний Поланецкий, то есть патриций, молящийся в языческом храме, «как его мать, отец, дед» и т. д., «суровый» к своим рабам, институт которых считал бы «священным», истребляющий христиан, как еретиков» (W. Nałkowski. Sienkiewicziana. Szkice do obrazu. Kraków, 1904, str. 57—58).

⁸⁸ Результатом такой оценки было то, что фигура Криспа ассоциировалась у части читателей с позднейшими иезуитами. Так, например, К. Войцеховский писал: «Также, как Крисп, в позднейшие века посылали еретиков на костер» (K. Wojciechowski. Henryk Sienkiewicz. 4^e wyd., Lwów—Warszawa, 1939, str. 99).

и надежда, вместе с признательностью к апостолу, наполнила все сердца. С разных сторон послышались голоса: «Мы овцы твои, паси нас, не оставляй нас в день гнева!» Люди падали к его коленям. Виниций также приблизился к апостолу, схватил край его плаща...» (347—348). «Он поднял руку, а христиане почувствовали, как новая кровь приливает в их жилы, как дрожь пробегает по их телу, — перед ними стоял уже не согбенный и удрученный старец, а гигант, который воздвигал их души из праха и тревоги... Глаза апостола светились все большим блеском, — от него веяло силою, веяло величием, веяло святостью» (400). «... Лицо его было так ясно и светилось такою радостью, что все поняли, что то не жертва идет на казнь, но победитель совершает свое триумфальное шествие» (504). «Петр, окруженный солдатами, смотрел на город так, как владыка и царь смотрит на свое наследие... Палачи остановились, как будто испуганные, верные затаили дыхание в груди, думая, что Петр хочет сказать что-то. Наступила ничем не нарушимая тишина» (506). Как видим, краски кричащие; все эпитеты и сравнения рассчитаны на возбуждение очень сильного чувства преклонения перед святостью Петра. Что Сенкевич искренне верил в величие Петра, нет никаких сомнений. Но ведь художник убеждает в непогрешимости своей веры и правильности своей мысли только тем, что он показывает. Между тем апостольские деяния, изображенные в «Камо грядеши», таковы, что их никак нельзя отнести к святому подвигу: поразил Виниция, благословил влюбленных, предотвратил заслуженную расправу с Хилоном и прочее в этом же духе. Это, конечно, слишком ничтожные заслуги перед человечеством, чтобы восторгаться ими. В результате все эти громкие эпитеты и софизмы (вроде игры слов: «в которую уверовал, как верят в очевидность, и которую полюбил, собственно, потому, что уверовал в нее») звучат риторическими заклинаниями. В сущности, это язык, рассчитанный не на то, чтобы убедить, а на то, чтобы воздействовать на суеверных читателей.

О соответствии этой эмоциональной формы логическому содержанию не может быть и речи, ибо она навеяна неверным представлением художника о проповедниках раннего христианства. Ее напыщенность и претенциозность соответствуют предвзятой авторской идее или ложному содержанию образа. В данном случае риторичность — результат фальшивой мысли, которая сказывается не только в кричащей яркости языковых красок, но и в неравноценности приемов сближения эпох, служащих оживлению нарисованной картины.

12

Сущность приема сближения эпох заключается в том, что писатель, подчеркивая сходные черты, помогает читателю по аналогии с современностью представлять прошлое. Идя от известного к неизвестному, от доступного живому созерцанию к ставшему недоступным, читатель живее воображает себе то, что показывает художник, и благодаря этому яснее понимает его мысль. Прием сближения эпох выполняет, таким образом, две функции: возбуждая чувственные ассоциации, конкретизирует изображение и вместе с тем заостряет внимание на идее произведения.

Многие из характеристик, которые автор «Камо грядеши» дает Римской империи, могут быть отнесены также к современной ему действительности. Например, размышления Петрония о том, «что государство, основанное на насилии, на жестокости, о которой даже варвары не имели никакого понятия, на преступлении и безумном разврате, не может уцелеть» (386), — такие размышления звучали весьма актуально для со-

временников Сенкевича. Это подтверждают, в частности, аналогичные высказывания Сенкевича о Пруссии и его сравнение аристократической Франции с нероновским Римом. Не менее злободневным во времена Сенкевича было также чувство исторической обреченности, выраженное Домицием Афром: «Люди говорят, что Рим погибнет, находятся и такие, которые утверждают, что он уже гибнет. И верно! ... Но если это наступит, то только потому, что у молодежи нет веры, а без веры не может быть добродетели» (73).

Последние слова опять-таки напоминают неоднократные сетования самого Сенкевича на то, что новейшие времена теряют веру в будущее. Художник явно стремился «бередить» душу читателей наболевшими вопросами современности, подсказывая им свое решение, свою идею. Когда наталкиваешься в «Камо грядеши» на такое описание дома: «Дом был большой, многоэтажный, один из тех, какие тысячами строились в Риме для сдачи внаймы, и обыкновенно строились так поспешно и дурно, что не было года, чтобы какой-нибудь из них не обрушивался на голову жильцов» (182), то, право, не знаешь, для какой эпохи это более типично, для рабовладельческой или буржуазной. Или когда читаешь в письме Виниция сообщение о строительстве «Золотого дома» для Нерона: «Ценою пота и слез человеческих создается в Риме *domus aurea*. Быть может, мир до сих пор не видал такого дома, зато не видал и таких несправедливостей» (509), — то невозможно при этом не вспомнить, что такие контрасты и практика еще более характерны для эпохи буржуазного прогресса. Этого рода сближения эпох, проводимые вплоть до мельчайших деталей, создают такую густую сеть ассоциаций, что читатель, отталкиваясь от современности, живоется в незнакомую ему действительность и, находя в ней много точек соприкосновения со своим временем, обобщает свои наблюдения над ним в свете исторического опыта предыдущих поколений. Так, повествование о жизни, борьбе и страданиях людей далекого прошлого приобретает ту актуальность, которая придает «Камо грядеши» оттенок публицистической злободневности.

Причем в «Камо грядеши» применяются по существу два различных приема сближения эпох: типовое сближение и сближение по внешнему сходству. Первый из них преобладает при изображении язычества, второй — при изображении христианства. Когда, например, Петроний, не советуя Нерону истреблять талантливых музыкантов, добавляет: «Никогда не убивай искусства для искусства, божественный» (315), то этот каламбур арбитра, имеющий совсем иное, не современное значение, тем не менее кажется насмешкой над декадентами. Такая ассоциация становится возможной только вследствие глубокого внутреннего сходства представителей деградирующей римской аристократии с представителями разлагающейся буржуазной культуры. Намек достаточно прозрачен: и те и другие из любви к искусству убивают его, но по-своему, и поэтому такая форма сближения, оживляя изображаемое, не ведет к его модернизации. Принципиально иной характер носит сближение Петра с католическим клиром, например, в сцене его казни: «Рыбак, всегда такой покорный и согбенный, теперь шел выпрямив стан, превышая своим ростом солдат. Никогда еще в его фигуре не видали столько величия. Могло показаться, что это шествует монарх, окруженный народом и воинством. Со всех сторон послышались голоса: «То Петр отходит к Богу». Все как будто забыли, что его ждут мучения и смерть, все шло в торжественном сосредоточии, но спокойно, сознавая, что со времени смерти на Голгофе до сих пор не произошло ничего столь великого, и что если та смерть искупила весь мир, то эта искупает Рим» (504).

По поводу этой сцены А. Богданович совершенно справедливо заметил, что здесь «апостол выступает у г. Сенкевича совсем, как папа, и даже размышляет не как смиреннейший из учеников Христа, а скорее как какой-нибудь Гильдебранд или Иннокентий III»⁸⁹. Это сходство еще более усиливается тем, что писатель влагает в уста Петра ту формулу, в которой римские папы посылали миру свои официальные повеления: «Urbī et orbī!» Сближение разительное, но не оправданное содержанием образа Петра. Ибо с психологической точки зрения такое поведение приговоренного к смерти бедняка, покорного своей участи, неестественно; по своему общественному положению он отличался от князей католической церкви, как небо от земли; цели у него тоже были иные и никто из его единоверцев во времена Нерона не сознавал и не мог сознавать того значения, какое позднее приобрело христианство. Словом, тут все фальшиво. Конечно, и такое чисто внешнее сближение, подчеркивающее авторскую тенденцию, помогает писателям живее представить себе образ апостола, но не реального, а выдуманного по образу и подобию современных попов⁹⁰.

Таким образом, если типовое сближение соответствует реалистической форме выражения идеи, то сближение по внешнему сходству означает у Сенкевича романтическую форму ее выражения. В результате мы сталкиваемся в «Камо грядеши» с разностильностью изображения. Она создается не тем, что художник стремится опозитизировать христиан, или, как говорят у нас, передать романтику их борьбы. Романтизированный показ христиан был бы здесь вполне оправдан. Более того, только сочетание приподнятого изображения христиан с обличительным пафосом критики их палачей и могло придать реалистическому стилю автора «Камо грядеши» то своеобразие, которого требовала тема борьбы добра со злом. Разностильность возникает в романе не вследствие романтизированного, а именно вследствие романтического показа ранних христиан, при котором приподнятое изображение их реальной истории подменяется фантастическим представлением. И эта разностильность проявляется в композиции романа.

13

Достигаемая средствами языка эмоциональная выразительность образа еще более усиливается особой композицией романа.

Основная особенность композиции «Камо грядеши» связана с личностным соотношением картин язычества и христианства. Хотя языческий мир показан намного шире и полнее христианского, тем не менее в художественном воплощении ведущей авторской идеи он играет лишь подсобную роль. Как выйти из этого противоречия? Сенкевич применяет особое построение романа, при котором в центре всех интриг оказывается Лигия⁹¹. В польской критике справедливо отмечалось, что, несмотря на стремление художника представить Лигию идеалом красоты и совершенства, ее образ удался менее, чем даже образы таких второстепенных

⁸⁹ А. Б. Критические заметки. — «Мир Божий», 1896, кн. 5, стр. 249.

⁹⁰ Так, например, А. Ставар находит, что наставления Петра иногда напоминают «стиль опытного исповедника богачей, который понимает, что от людей, особенно от богатых людей, не следует требовать много» (А. Stawar. Tło historyczne «Quo vadis». — «Kuźnica», 1948, № 41, str. 2). Говоря о Павле, Тарновский замечает, что этот апостол «цитирует выдержки из своих посланий, как всякий ксендз в проповеди» (S. Tarnowski. Studia..., t. V, str. 336).

⁹¹ «... Вся повесть вращается вокруг нее, но сама она должна быть всегда пассивной» (S. Tarnowski. Studia..., t. V, str. 294). То же самое отмечает и Ставар (А. Stawar. Tło historyczne «Quo vadis». — «Kuźnica», 1948, № 41, str. 2).

персонажей, как Эвника и Акте. И все же судьба Лигии волнует читателей сильнее участи других. Этого эффекта писатель добивается тем, что отводит своей героине важную роль в развитии интриги романа. Заставляя безнравственных людей преследовать ее, морально правых — защищать, он уже этим вызывает к ней известное сочувствие. Однако не это сочувствие является главной причиной эмоционального возбуждения читателей. В системе образов отдельный герой, подобно индивиду в коллективе, всегда означает нечто большее, чем сам по себе. Какой бы бледной ни казалась нам личность Лигии по сравнению с другими героинями, но именно от нее во многом зависит судьба Виниция и его отношение к борьбе христиан с язычниками. Не кто иной, как Петроний — тончайший из ценителей красоты — находил, что в этой девушке «была не только весна, но и сверкающая Психея», то есть считал ее обаятельной не только физически, но и духовно. Ее пленительными формами тела восторгалась Акте. Сама Поппея, завидуя молодости Лигии, преследовала ее как свою опаснейшую соперницу. С Лигией связаны подвиги Урса и происки Хилона. Она пользовалась попечением пресвитера Криспа и апостола Петра, и даже сам Нерон не обошел ее своим вниманием⁹². Одним словом, Лигия возбуждает живейший интерес тем, что мы постоянно чувствуем отношение к ней других, для которых она становится предлогом отчаянной борьбы, столкновения страстей и принципов. А так как исход борьбы, перерастающей в конфликт между двумя мирами, далеко не безразличен читателям, то и участь Лигии оказывается небезразличной. Эмоциональная впечатляемость ее образа непомерно разрастается, скрадывая нищету ее идеалов. Если бы автор не воспользовался формальными возможностями композиции, то есть, если бы он не заставил ведущих героев своего романа восторгаться ею, невзирая на убожество ее внутреннего мира, — сама по себе Лигия не смогла бы завладеть надолго воображением читателей и только благодаря борьбе других из-за нее образ Лигии приобретает важнейшее идейное значение. Впрочем, такое же значение могла бы иметь и любая неодухотворенная вещь, если бы она стала «яблоком раздора»...

Этот же композиционный прием Сенкевич использует также при описке фигур Петра и Павла. Первое впечатление, какое произвел апостол Петр на Виниция, это изумление. Изумление всегда сопряжено с чувством чего-то необычного. Чем же поразил Петр молодого человека? Прежде всего и главным образом тем, что до этого Виниций представлял себе христиан, их веру и обрядность совсем не такими, какими они оказались, и что он даже не подозревал, какой многочисленной была христианская секта. Изумление Виниция незаметно передается читателю. Поддаваясь этому чувству, он находит вполне естественным признание обескураженного патриция: «По временам мне кажется, что во всем этом какое-то колдовство и что теург Петр, хотя и называет себя рыбаком, больше и Аполлония, и всех, кто был до него, и что это он опутал всех — Лигию, Помпонию и меня самого» (234). Многократное подчеркивание внешних знаков почтительности к особе Петра настолько срастается с его образом, что читателю не кажется неестественным и то, что позднее сам Виниций, этот гордый потомок патрицианского рода, падает к ногам апостола.

Более того, привыкнув видеть в апостоде необыкновенную личность, читатель не находит странным даже то, что и скептик Петроний почему-то на слово верил Петру, находя, что такой человек не может говорить

⁹² J. Nowiński. Sienkiewicz. Warszawa—Kraków, 1901, str. 108.

неправду, а Петрония, знавшего о благочестивом обмане жрецов, нельзя считать легковерным. После этого не удивительно, что и римские солдаты отнеслись с таким несвойственным им вниманием к преклонному возрасту Петра, что не только не надели ему вил на шею, но даже избавили его от труда нести крест к месту казни и копать себе могилу. Такое отношение окружающих к Петру создает ему славу великого христианского проповедника, хотя величия мы непосредственно не видим в его деяниях⁹³.

Особенно резко бросается это в глаза при обрисовке образа Павла. Перед тем, как пойти к Виницию, Павел говорит Криспу:

«...А теперь, когда меня вызвал Петр, наш пастырь, я вступаю в этот дом, чтобы пригнуть эту гордую голову к стопам Христа, бросить зерно на эту каменистую почву, которую Господь умягчит, дабы она принесла обильную жатву».

И он встал. Этот невысокий, сгорбленный человек теперь показался Криспу тем, чем он был в действительности, — гигантом, который потрясет мир в его основаниях и покорит земли и народы» (229).

Однако в романе мы не видим ни того, как этот «гигант» потрясал «мир в его основаниях», ни того, как он «пригибал эту гордую голову к стопам Христа». Зато из письма Виниция к Петронию мы узнаем, что он «познакомился со странным человеком, неким Павлом Тарсянином, который говорил со мной о Христе и Его учении, и говорил так сильно, что мне казалось, будто каждое его слово, помимо его воли, обращает в пепел все основания нашего мира» (232). В письме к Лигии Виниций сообщает: «В Антии я днем и ночью буду слушать Павла, который среди моих людей в первый же день нашего путешествия нашел такое влияние, что его постоянно окружает толпа и видит в нем не только тавматурга (греч. «чудотворец»). — И. Г.), но чуть ли не сверхъестественное существо» (295). Каким чудом снискал себе апостол такой авторитет среди рабов, мы опять-таки не видим. Точно так же не показывает Сенкевич и того дупута Павла с Петронием, о котором Виниций пишет: Так говорил Павел, а тогда Петроний сказал: «Это не для меня», — и, притворившись, что ему хочется спать, ушел, но, уходя, прибавил: «Я предпочитаю свою Эвники твоему учению, иудей, но не хотел бы состязаться с тобою публично» (303). Куда девалась обычная находчивость этого остроумного человека; почему бы ему не сделать Павлу хотя бы тех возражений, которыми он смущал веру Виниция; и, наконец, зачем ему было признаваться в своем поражении, если он хотел скрыть его притворством, — это уже совершенно непонятно. Единственным объяснением может служить только бессилие писателя обосновать путем художественного изображения свою предвзятую идею. Если бы Сенкевич попытался нарисовать живую сцену спора, он вынужден был бы, уступая логике характеров, показать Петрония таким же насмешливым и высокомерным по отношению к Павлу, как и к Хилону, а апостолу пришлось бы обнаружить под личиной дутого величия натуру дюжинного доктринера, скучного и неубедительного в своих софизмах.

Чтобы возвеличить и опоэтизировать апостолов, Сенкевич использует в основном четыре приема. Это, во-первых, яркие эпитеты и сравнения. Во-вторых, это описание внешних знаков почтения. В-третьих, устами своих героев автор то и дело славословит великие апостольские деяния, не

⁹³ Любопытно, что Тарновский, принципиальный противник показа «святых вещей» в романах, находил, что у Сенкевича этот «способ использован очень ловко и удачно, ибо он менее всего обязывает, но очень эффектен и трогателен» (S. Tarnowski. Studia..., t. V, str. 301).

показывая их, и с этой целью, в частности, применяет в композиционной структуре романа элементы эпистолярной формы. Наконец, эффективное использование занимательности сюжета завершает характеристику образов Петра и Павла.

При изображении Петра и Павла в «Камо грядеши» занимательность сюжета выполняет ту немаловажную функцию, что она создает видимость кипучей деятельности апостолов. Без этой видимости они были бы мертвыми фигурами. Как правило, они появляются на страницах романа в моменты наибольшего драматического напряжения и, вмешиваясь в действие, приковывают к себе внимание. Так, в момент, когда Лигия, обвиненная Криспом в измене богу, находилась в состоянии крайнего душевного смятения, приходят апостолы. Сразив одной талмудистской фразой Криспа, Петр благословляет любовь девушки и этим разрешает драматическую ситуацию, заинтриговавшую читателя. «Лигия, с рыданием, еще сильнее прижалась к ногам Петра. Она поняла, что не напрасно искала здесь защиты» (228). Возмущенный переживаниями Лигии, читатель невольно дарит Петра симпатией за его мягкосердечность. Так, вторгаясь в момент напряженного действия, Петр венчает себя лаврами, принадлежащими Криспу. Не кто иной, как Петр, цитатой из библии спасает также жизнь Хилону. И в этой драматической ситуации милосердие Петра, который в иной обстановке выглядел бы довольно жалким доктринером, производит опять-таки сильное впечатление. Когда Виниций, обескураженный скептическими замечаниями Петрония о христианстве, явился к апостолам с вопросом, что же нового сулит их религия человечеству, они указали ему на любовь. Все сомнения молодого трибуна, добивавшегося любви христианки, сразу же рассеялись, а возбужденный этими сомнениями интерес к развитию интриги использован для того, чтобы за счет Виниция возвеличить апостолов с их церковной догматикой. Экзальтированная толпа христиан в подземелье, доведенная до экстаза пророчествами Криспа, в смятении и страхе ждала чуда, ждала пришествия Христа, грозного судии, — и в этот момент тревожного ожидания, захватывающего читателей, появляется Петр, который своей медоточивой речью вносит успокоение. Хилон в отчаянии, он обречен на смерть, и его мучит мысль о вечном проклятии — и тут-то, словно из-под земли, перед ним вырастает Павел, завладевает несчастным и крестит его. И так почти всюду. Как только любопытство читателей достигает определенного накала, появляются апостолы. Нужный художественный эффект, создающий видимость неутомимой деятельности проповедников религии любви и всепрощения, достигается и вместе с тем идея Сенкевича получает свое четкое образное выражение. Но это весьма своеобразная манера изображения.

Короче говоря, автор «Камо грядеши» предоставляет апостолам возможность пожирать плоды своего труда, не трудясь на виду у читателей. В результате создается атмосфера той торжественной приподнятости, триумфальности, которая позволяет художнику представить апостолов в их официально-церковном виде, с котурнами на ногах и ореолом вокруг головы. К этому собственно и сводится сущность того «высокого стиля», который, требуя от писателя «склеивания больших вещей меньшими сценками», доставил ему столько творческих мук. За ним фактически скрывается пустота внутреннего мира его героев, скрадываемая внешней эффективностью их появления на страницах романа. Экспрессивность образов Петра и Павла чрезвычайно сильная, объективное содержание незначительно. Где нельзя непосредственным изображением подвига апостолов, действующих во имя церковной догмы, т. е. во имя ложной идеи, убедить в величии этого «подвига», там на помощь приходят сентенция,

формальные возможности языка и композиции и, в частности, эффективное использование занимательности сюжета. Правдивое изображение христианского суеверия полностью исключало возможность поэтизации проповедников суеверия. Поэтому Сенкевич стремится усиленным возбуждением чувства средствами формы возместить недостаток логической убедительности.

Но почему все-таки основная особенность композиции «Камо грядеши» связана с количественным соотношением картин язычества и христианства и почему изображению последнего, утверждающего ведущую авторскую идею, отводится значительно меньше места, чем изображению первого? Только потому, что главные христианские персонажи, воплощающие идею автора, как говорилось, светят отраженным светом поэзии других. Триумф апостолов и Лигии подготавливается в романе широким и многоплановым изображением языческого мира. И только потому, что мы ясно видим и ощущаем реальность этого мира и, видя его показанным в мельчайших деталях, убеждаемся в правдивости образов Нерона, Петрония, Хилона, Виниция и многих других языческих характеров, увлекающих нас борьбой своих страстей и создающих постоянно драматические, острые ситуации, — апостолы и Лигия могут еще время от времени выступать в своей эффективной роли и венчать себя лаврами победителей. Без такого количественного соотношения картин было бы невозможно представить апостолов и Лигию в том качестве, в каком они представлены в «Камо грядеши», — опозитизированными выразителями церковной догматики. Их ходульность остается незаметной лишь потому, что очевидной является жизненная убедительность языческих персонажей, связанных с ними в единой системе образов. Поэтому смешны и жалки придирки к Сенкевичу тех клерикальных критиков, которые хотели бы видеть апостолов более поэтическими, чем язычников, и которые, находя Петрония чересчур привлекательным, обвиняли автора в недостатке благочестия. Тут дело вовсе не в желании Сенкевича, а в специфике искусства, не допускающей преобладания риторики над живым изображением, а тем более фальшивой риторики.

14

Указывая, что христианство искало избавления от рабства в потустороннем мире, а социализм — в переустройстве земного мира, Энгельс вместе с тем отмечает некоторые параллели на первых порах их развития. «И христианство и рабочий социализм, — пишет он, — становятся жертвами жестоких преследований, последователи их подвергаются гонениям, к ним применяют исключительные законы: к одним — как к врагам рода человеческого, к другим — как к врагам государства, религии, семьи, общественного порядка. И вопреки всем преследованиям, а часто даже при их помощи, и христианство и социализм победоносно, неудержимо прокладывают себе путь вперед»⁹⁴. И подобно тому, как в рабочую партию во всех странах проникали инородные элементы, которым нечего было ожидать от официального мира или которые уже сыграли в нем свою роль, так и в христианские общины приходили отщепенцы — люди, вышибленные из привычной колен жизни. «Все те элементы, которые высвободил, т. е. выбросил за борт, процесс разложения старого мира, один за другим попадали в сферу притяжения христианства, как единственной силы, которая противостояла этому процессу разложения — ибо сама она была его собственным необходимым продуктом — и которая поэтому сохранялась

⁹⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 409.

и росла, тогда как другие элементы были только мотыльками-однодневками»⁹⁵. Хотя в «Камо грядеши» христианство выглядит единым течением и с этой точки зрения картина, нарисованная Сенкевичем, представляется искаженной, однако в ней подчеркнуто немало и верных особенностей, отмеченных и в статье Энгельса. Мы видим в этой картине, как неудержимо растущий поток христианского движения увлекает людей, отвергнутых официальным миром, выброшенных за борт процессом разложения старого общества (Грецина, Виниций, Хилон и др.). Чем свирепее преследуют христиан, тем крепче привязываются они к новой религии, тем шире расходятся ее волны и глубже погружаются ее последователи в мир мистических грез о спасении на небе — и это является сущей правдой.

С точки зрения искусства не имеет большого значения тот факт, что при Нероне, возможно, не было ни христиан, ни гонений на них. Ибо, во-первых, подобные методы расправы и с таким же результатом применялись не одним императором по отношению к предшественникам христианства и, во-вторых, мотивы позднейшего преследования христиан были те же, а значит и суть дела была та же. Энгельс, впрочем, не сомневался в том, что «Нерон направил первое серьезное гонение» на христиан⁹⁶. Как бы то ни было, но анахронизм не является большим пороком художественного произведения, если он, попадая в разряд вымысла, не искажает сущности вопроса и согласуется с духом эпохи. От исти это можно сказать и о христианах «Камо грядеши».

Как показывает Сенкевич, всех их объединяет чувство протеста против деспотизма римского государства и религиозная экзальтация, вера в близкий конец этого страшного мира зла и насилий. Хотел ли того автор или нет, но такое представление о раннем христианстве в какой-то мере отражает его революционную сущность. Надо только помнить, что эта революционность выражалась главным образом в моральном протесте, в осуждении всех официальных культов и в особенности культа цезаря, личность которого считалась «непорочной, священной, подобной богам». Отказ признавать божественность личности принцепса в тех условиях был равнозначен политической нелояльности. Противопоставляя идеальное «царство божие» нечестивому «царству кесаря», которое приравнялось к «царству дьявола», или антихриста, ставя первое выше последнего, христианство тем самым внушало массам, что богу, живущему в их душе, следует повиноваться больше, чем императору. Это было не чем иным, как призывом к моральному осуждению властей, которое всегда предшествует революционному взрыву. Как ни старается Сенкевич возвеличить апостольскую «религию любви», это все же не заглушает того острого впечатления, производимого романом, что христианская религия, как и грозные пророчества Криспа, обусловлена разложением языческого мира, вызывавшего к себе оппозицию со стороны обездоленных людей и породившего в их среде жажду идеального утешения. А это согласуется с истиной.

Таким образом, в некоторых отношениях картина христианства не лишена познавательного значения. Но в той мере, в какой она приближается к действительности, она расходится с замыслом автора. Правдивым изображением отдельных моментов истории христианства писатель не только не достигает своей цели дать апологию католицизма, но, напротив, доказывает, что в противоположность современному раннее христианство самоотверженно боролось против деспотизма, что при внешнем сходстве это по

⁹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 414.

⁹⁶ Там же, стр. 428.

существо различные идеологии. Только путем нарушения типизации образа Петра Сенкевичу удастся еще подчеркнуть это внешнее сходство, создающее иллюзию некой близости официальной церкви к раннему христианству. Впрочем, ни один папа римский еще не осуждал монархов за их деспотизм, как Петр Нерона, так что в этом щекотливом вопросе предтеча римских пап даже в изображении Сенкевича отличается от них, как небо от земли.

Но главное в том, что языческий мир, против которого выступают христиане Сенкевича, конкретизирован им в образах римской знати. А значит, и объективная идея «Камо грядеши» зависит от того, в каком свете предстает перед нами эта знать и этот мир, который она защищает.

Если католическая тенденциозность была одной из причин серьезного искажения картины раннего христианства, то в отношении язычества ее действие было противоположным. Стремление возвысить христианство необходимо должно было толкать к унижению его противников. А эти противники, по крайней мере из числа привилегированных, так низко пали, что этого незачем было даже подчеркивать особо. Тут фантазия писателя могла всецело и прочно опираться на действительность. К тому же история языческого Рима была разработана в тогдашней науке вне всякого сравнения глубже, полнее и объективнее, чем проблема христианства. Поэтому и в «Камо грядеши» языческий мир показан намного шире и объективно, правдиво. Соответственно этому и объективная идея романа оказалась намного убедительнее авторского представления о значении веры в бога. Эта идея заключается в том, что старый языческий мир, образ которого невольно вызывает массу ассоциаций с отживающим свой век буржуазным миром, неминуемо идет навстречу своей гибели и что эта участь заслужена им. Не удивительно поэтому, что роман Сенкевича вдохновлял на борьбу и революционные круги, не исключая даже членов Социал-демократии Королевства Польского и Литвы. Об этом вспоминает, в частности, Мариан Плохоцкий, один из деятелей SDKPiL. «Кроме нелегальной революционной литературы, которой как я уже сказал было у нас мало, — рассказывает Плохоцкий, — тогдашние члены партии, революционеры, несмотря на критическое отношение к буржуазной литературе, сравнительно много читали, особенно беллетристику и поэзию: Конопницкую, Ожешко, Крашевского, Сенкевича. В то время мы особенно зачитывались Сенкевичем главным образом его «Камо грядеши», находя в нем аналогию между преследованием первых христиан цезарем Нероном и преследованием революционеров царизмом»⁹⁷.

Сенкевич, сам того не подозревая, вдохновлял своих идейных противников, а тех, кого хотел утешить, потчевал гораздо более сильным ядом сомнения в прочности существующего строя, чем декадентский пессимизм, ибо он говорил правду о неизбежности победы нового над старым.

Художник делал свое дело.

* * *

Чтобы возвеличить христианскую религию — предмет весьма неблагодарный для поэтизации, — Сенкевичу пришлось сделать основной упор на художественном изображении ее противников, т. е. на разоблачении правящей клики, преследовавшей христиан. В результате определяющей тенденцией романа оказалась обличительная тенденция.

⁹⁷ M. Płochocki. Wspomnienia działacza SDKPiL. Warszawa, 1956, str. 86—87.

Сильная обличительная тенденция была свойственна критическому реализму вообще, и она возобладавала также в «Камо грядеши». Она отвечала замыслу романиста, поскольку согласовалась с его стремлением к правдивому изображению истории, с его гуманизмом и патриотическим протестом против национального угнетения Польши. Но она и противоречила его замыслу. Классовая и религиозная предубежденность побуждала его вопреки логике и правде защищать католическую церковь, инквизиторские подвиги которой не уступали жестокости римлян. Отвергая языческое суеверие древних, он хотел воспеть христианское суеверие современников. Тут социальная целеустремленность автора вступала в конфликт с обличительной реалистической тенденцией. Художественная интуиция подсказала ему выход в том, чтобы подменить апологию католицизма апофеозом раннего христианства. Революционная роль раннего христианства давала ему возможность компромисса с жизненной правдой. Являясь отражением недовольства обездоленных масс устройством жизни на земле, раннее христианство было, однако, бессильным пред лицом могущественной Римской империи, угнетавшей народы, и поэтому «хотело осуществить социальное переустройство не в этом мире, а в мире потустороннем, на небе, в вечной жизни после смерти»⁹⁸. Такая форма протеста как нельзя лучше согласовалась с классовой идеологией писателя. Напоминая бессильное негодование патриотических кругов шляхетства, приходивших в отчаяние вследствие невозможности для них освободить Польшу без социальной революции, эта форма протеста в то же время позволяла ограничить тему борьбы угнетенных с привилегированными моральным аспектом ее освещения и заодно «оправдать» те зачатки христианской догматики и этики, которые были позднее восприняты официальной церковью. Секрет такой попытки оправдания религии заключается в следующем. Как бы ни заблуждались люди, но если они искренни в своих иллюзиях и за это подвергаются грубому насилию, издевательствам и даже физическому истреблению, они заслуживают сочувствия, моральной поддержки и защиты против их палачей. Причем само собою разумеется, что защита невинно гонимых ни в коей мере не означает признания правильности их убеждения, в данном случае — истинности христианской религии. Между тем Сенкевич пытается обосновать веру в бога именно путем такого отождествления.

Христианская идея Сенкевича, которую он старается навязать читателям, логически несостоятельна и по существу реакционна. Она, безусловно, должна быть отброшена. Но, отвергая ложный вывод автора, было бы неправильно закрывать глаза на достоинства его романа и пренебрегать тем, что дает нам возможность вжиться в эпоху Нерона и конкретнее представить себе жизнь людей того времени. Ибо с художественной точки зрения решающее значение имеет не то, что декларирует и во что верит сам автор, а то, что он показывает и какие чувства и мысли могут возникнуть на этой основе образного воспроизведения действительности. Согласно изображению Сенкевича, его герои, не исключая апостолов, оказываются добрыми или злыми не потому, веруют ли они во Христа или в языческих богов, хотя автор преднамеренно подчеркивает момент христианской веры как самый существенный для его идеи.

Добрыми или злыми они становятся в показе Сенкевича в зависимости от степени их человечности, их духовного развития, их поведения в быту, их отношения друг к другу, к императорскому деспотизму, к существующим порядкам и т. д. Это видно хотя бы из того, что Нерон и Петроний

⁹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI. ч. II, стр. 409.

принадлежат к одному кругу людей, вместе пируют и не верят ни в каких богов. Тем не менее никто еще не сомневался, что Нерон — омерзительное чудовище, а Петроний — человек благородный и притом намного более обаятельный, чем даже Виниций, принявший христианство. Да и сами христиане располагают к себе не своей мистикой, а тем, что в противоположность своим палачам отстаивают альтруизм и во имя человеколюбия, идеал которого рисовался им в образе Христа, мужественно терпят гонения. Иными словами, не ложной авторской тенденцией возбуждается и поддерживается художественный интерес к борьбе христиан с язычниками, а изображением человеческих страстей, римских характеров, древних обычаев, нравов, культов и верований, среди которых христианство выдвигается на передний план как новая религия, вступившая в конфликт со старым миром.

Апология христианства сочетается у Сенкевича с осуждением несправедливого мира. Такая позиция романиста объективно совпадала с наивным убеждением религиозных масс в несовместимости защиты зла с верой в бога, отражала их предрассудки и вместе с тем их протест против гнетущей действительности. Этому роман и был обязан своей необычайной популярностью в прошлом. И нет оснований относить его к реакционной литературе. При этом, разумеется, нельзя не считать с возможностью отрицательного влияния католической идеи Сенкевича на массы современных читателей, особенно на верующих. Уже одно то, что в прошлом клерикальная реакция пыталась использовать «Камо грядеши» в своих неблагоприятных целях, не может не настораживать атеистов. Однако с этой опасностью надо бороться не замалчиванием романа, который все еще продолжает пользоваться популярностью как одно из произведений польской классики, а оружием эстетической критики, путем научного анализа художественности произведения.

В прошлом как прогрессивные, так и реакционные критики — одни отвергая, другие восхваляя авторскую идею «Камо грядеши» — не замечали ее противоречивости и того, что слабые стороны ее обязаны своим звучанием в романе почти исключительно одним сентенциям, тогда как сильные — находят свое яркое воплощение в живых, впечатляющих образах. Гневное обличение тупого деспотизма, абсолютистского произвола, гнусного лицемерия и зверств императора, беспощадное разоблачение аморального поведения римской аристократии, ее подлости, раболепия перед «божественным цезарем», ее чудовищного разврата и эгоизма, осуждение жестоких нравов развращенной римской толпы и, наконец, снисходительное высмеивание языческого суеверия — вот что является терновым венцом христианских мучеников в романе и основой его объективной идеи. В настоящее время, когда мировая реакция в предчувствии своей гибели стремится повторить во многих странах опыт императорского Рима времен Нерона, эти разоблачения для нас тем более ценны, что они исходят от человека, который питал немало реакционных иллюзий, но который в искусстве, однако, выступал против декаданса, за здоровую, цветущую красоту жизни и в силу этого был художественным защитником народных масс. Его чувствами и мыслями владела не классовая ненависть к угнетенным и не приверженность к деспотическим режимам, а, наоборот, чувство гуманности и моральной ответственности за существующее в мире социальное зло.

В. В. Витт

РЕАЛИЗМ РАННИХ РАССКАЗОВ И ПОВЕСТЕЙ СТЕФАНА ЖЕРОМСКОГО (1889—1898)

Жеромский принадлежит к тем писателям, которые с первых же шагов в литературе идут своим путем. Его литературному дебюту предшествовал достаточно длительный «подспудный» период подготовки к художественному творчеству — период накопления знаний и наблюдений, формирования политических и эстетических взглядов; своеобразной литературной школой был для Жеромского дневник, который он вел в продолжение ряда лет (1882—1891). Уже первые рассказы Жеромского, напечатанные в 1889—1892 гг., в значительной своей части вошли в золотой фонд польской новеллистики.

Три первых сборника рассказов и повестей Жеромского — «Рассказы» (1895), «Расклевывает нас воронье» (1895) и «Прозанические произведения» (1898), составленные в основном из рассказов, предварительно публиковавшихся в варшавском «Глосе», в краковской «Новой реформе», в «Пшеглёнде Познаньском» и других журналах, и повесть «Сизифов труд» (1897) вызвали немало восторженных голосов в тогдашней литературной критике, быстро прославив имя молодого писателя.

Но в тот период, когда Жеромский получил мировую известность как романист, когда разгорелись бурные дискуссии вокруг его романов «Бездомные» (1900), «Пепел» (1904), «История греха» (1908) и др., буржуазное литературоведение стало постепенно забывать о ценной части творческого наследия писателя — о его первых произведениях. В статьях и монографиях 10—20-х годов XX в. раннее творчество Жеромского прижималось и замалчивалось; буржуазная модернистская критика рассматривала рассказы и повести лишь как ученический подготовительный этап перед созданием больших полотен.

Принципиально иную, марксистскую оценку раннее творчество Жеромского получило в народно-демократической Польше. О своеобразии и значении его для польской литературы одним из первых в послевоенном польском литературоведении, правда, в то время еще несколько упрощенно, противопоставляя реализм ранних произведений последующему творчеству Жеромского, писал К. Выка¹. Об основных тенденциях раннего творчества

¹ К. Wyka. Żywotne tradycje prozy polskiej. — «Odrodzenie», 1945, № 53; перепечатка в книге: К. Wyka. Szkice literackie i artystyczne, t. I. Kraków, 1956.

Жеромского правильно говорилось в работе Я. З. Якубовского². Наконец, в очень содержательной статье Г. Маркевича о рассказах Жеромского³ убедительно анализируется их идейное новаторство, их вклад в польскую литературу, прослеживаются некоторые особенности реалистической типизации Жеромского. В этих и некоторых других работах⁴ поставлен и в значительной степени выяснен ряд вопросов раннего творчества Жеромского, место ранних произведений в творческом пути писателя, преодоление им влияний позитивистской идеологии, углубление критики существующего строя в рассказах и повестях Жеромского по сравнению с творчеством его предшественников и т. д.⁵

Перед исследователями стоит очень большой круг наметившихся и требующих глубокого всестороннего изучения проблем, связанных с особенностями раннего творчества Жеромского. К ним относится прежде всего вопрос о своеобразии общественной позиции молодого Жеромского, проблема использования романтической традиции в его произведениях, отношение писателя к натурализму и модернизму, вопрос о художественном новаторстве Жеромского и об особенностях его стиля, вопрос о влиянии на Жеромского русской литературы и др.

Всестороннее рассмотрение названных проблем должны в известной полноте принести посвященные им специальные исследования. Не все они могут быть полностью освещены в рамках настоящей работы. Отдельных сторон этих проблем мы будем касаться лишь постольку, поскольку они могут помочь уяснению главных, как они нам представляются, особенностей реализма раннего Жеромского, что является основной задачей настоящей статьи. Объектом исследования были не только рассказы, но и повести Жеромского «Луч» и «Сизифов труд», которые до сего времени сравнительно мало привлекали к себе внимание исследователей.

* * *

Жеромский вступил в литературу в конце 80-х годов XIX в.⁶ — время, отмеченное нарастанием серьезных перемен в общественно-политической и литературной жизни страны. В эти годы уже обнаружилась полная несостоятельность претензий варшавского позитивизма на роль передовой общественной идеологии. В это время, по словам Жеромского, «надвигались другие вихри» — вихри растущего с каждым годом рабочего движения, бурного распространения социалистических идей.

Выпускник келецкой гимназии Жеромский приезжает в Варшаву и поступает в Варшавскую ветеринарную школу осенью 1886 г., когда еще

² J. Z. Jakubowski. Wczesna twórczość Stefana Żeromskiego. В кн.: Stefan Żeromski. Warszawa, 1951.

³ H. Markiewicz. Opowiadania Żeromskiego. В кн.: H. Markiewicz. Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie. Warszawa, 1954.

⁴ K. Wyka. Żeromski jako pisarz historyczny. В кн.: Stefan Żeromski. H. Markiewicz. Spojrzenie na Żeromskiego. В кн.: Stefan Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania. t. I. Warszawa, 1956; A. Hutnikiewicz. Żeromski i naturalizm. Toruń, 1956.

⁵ Некоторые из этих вопросов освещены в работах советских литературоведов. (Например, диссертация В. Вединой «Раннее творчество Жеромского». Киев, 1955 и статья того же автора «Проблематика раннего творчества Стефана Жеромского» — «Міжслов'янські літературні взаємини. Київ, 1958).

⁶ Общие сведения об общественно-литературной обстановке в Польше в конце XIX в. и о начале творческой деятельности Жеромского изложены в предисловии автора данной статьи к «Избранным сочинениям» Жеромского (Стефан Жеромский. Избранные сочинения в четырех томах, т. 1, М., 1957).

не отшумело эхо потрясшего всю Польшу процесса первой польской марксистской партии «Пролетариат». Имена ее выдающихся деятелей — поляков Станислава Куницкого, Яна Петрусиньского, Михала Оссовского и русского Петра Бардовского, — повешенных 28 января 1886 г. у стен варшавской цитадели, останутся навсегда дороги Жеромскому, и он почитит их в своем творчестве как «четырех мужей Пролетариата, которые впервые в истории восточной Европы соединили свободные руки и слили святой энтузиазм польского народа со святым посвящением народа России и за достойное стремление сломать метлу и растоптать собачью голову опричинны вместе сложили свои геройские головы»⁷.

Социалистические теории бурно обсуждались в студенческом кружке, активным членом которого Жеромский становится сразу же после своего приезда в Варшаву. Поначалу в этих дискуссиях Жеромский занимает позицию недоверия, выжидания. Выходец из мелкошляхетской среды, вынесший с детских лет идеализированное представление о роли шляхетства в истории национально-освободительного движения, Жеромский сторонился социализма как теории, по его мнению, «космополитической», теории, непримиримой с идеей собирания национальных сил для оказания патриотического сопротивления царизму, которую писатель в то время разделял, поступаясь при этом во имя неправильно понятых национальных интересов свойственным ему трезвым представлением о наличии социальных противоречий между народом и шляхтой.

Однако пополнившийся жизненный опыт писателя, особенно осмысление им картин резких социальных контрастов, которые ему пришлось наблюдать во время поездок в качестве гувернера в богатые помещичьи дома Цыпрысиньских и Заборовских (летом 1887 и 1889 гг.), неумолимо развеивали иллюзии Жеромского о возможности достижения классовой гармонии на почве единого патриотического движения против угнетения. Жеромский не мог не видеть, что программа просвещения народа с целью поднять его на патриотическую борьбу вместе со шляхтой — не что иное, как попытка «строить здание лучшего будущего ... на песке»⁸, что «в действительности зреет почва для социализма. Это неизбежно»⁹.

После долгой внутренней борьбы Жеромский приходит к признанию своей неправоты в споре с социалистами, осознает, что социалисты правильно говорят о непримиримости социальных противоречий. «Постепенно, таясь от самого себя, — пишет он в дневнике 25 февраля 1889 г., — я соглашаюсь с принципами, против которых раньше боролся. Никогда я не признаюсь в этом явно, потому что эти принципы ставят под сомнение то, что мне дороже всего на свете, даже значение нашей созданной в неволе цивилизации. Что со мной происходит, почему я меняюсь — не знаю. Причина не в книгах, не в воздействии чьих-либо убеждений, теории или статистики, причина кроется в том, что я теряю почву под ногами, что мне не на что опереться. Не раз, размышляя до поздней ночи, я перебирал все доводы, какими когда-то защищался в Варшаве, и ясно вижу, что это были плохие аргументы, что мои противники были правы, хотя и говорили наобум. Меня убеждает в их правоте жизнь, которую я наблюдаю своими глазами. Мне казалось тогда, что «различие интересов» — это пустая фраза, а теперь я никогда не стану утверждать, что «общность

⁷ S. Żeromski. Nokturn (1907). В кн.: S. Żeromski. Pisma, t. IV. Warszawa, 1956, str. 18.

⁸ Запись в дневнике от 25 августа 1887 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. II. Warszawa, 1954, str. 388.

⁹ Запись в дневнике от 7 декабря 1888 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III. Warszawa, 1956, str. 263.

интересов» — это та идея, ради которой стоит жить и умереть. ...Еж, Еж, старый наш отец, до чего же мы дожили! Ты неправду сказал, что «с польской шляхтой — польский народ...» Твои иллюзии порождены были любовью к родине, которую любим и мы, — и ради этой любви ты поверил в ложь «слияния шляхты с народом» — и нас, верящих в тебя, повел с собой... А куда мы пришли? Теперь или стать социалистом, или запить — нет на этой земле иных путей»¹⁰.

Признание Жеромского пронизано горечью. Он не видит для себя пути, не может встать на сторону социальной революции, которую предвидит и разумом принимает¹¹. Тем не менее оно важно не только как яркое свидетельство того смятения, которое переживал оказавшийся «на перепутье» Жеромский, но и как свидетельство влияния на писателя социалистических идей. Знакомство Жеромского с этими идеями, дружеские отношения с некоторыми выдающимися представителями польского социалистического движения (Я. Стружецкий, Ю. Мархлевский), его непосредственное участие в 90-е и 900-е годы в деятельности симпатизирующей рабочему движению прогрессивной интеллигенции — все это оказало колоссальное влияние на творчество писателя, раскрыло перед ним новые горизонты.

Творческий путь Жеромского открывается под знаком стремления писать о народе и для народа. «Я иду туда, — писал Жеромский, — где существует непознанное разнообразие, вечно изменяющаяся жизнь, влекущий, неизведанный мир — к народу! И как человек и как художник я нахожу здесь все, чего ищущ: красоту, волнующие сердце факты, удовлетворяю свою любознательность. Люблю тебя, великий простой народ, с мольбой склоняюсь к твоим стопам, чтобы ты понял таких, как я, и когда мы сойдем в могилу, помянул бы нас добрым словом»¹².

Жеромский явился в этом отношении продолжателем традиций своих ближайших предшественников в литературе, своих старших современников — Пруса, Ожешко, Конопницкой, Сенкевича. Разбирая в своем дневнике творчество Конопницкой, он с восторгом говорит о его главной черте — демократизме, особой способности писательницы «1) почувствовать всю глубину крестьянского горя, 2) почувствовать это горе так, как чувствует его крестьянин, 3) сказать о нем мужицкими словами, но без всякого при этом ущерба для художественности произведения». Все это, по мнению Жеромского, обеспечило поэтессе «первое место на нашем современном Парнасе»¹³.

Немеркнувшим светочем, постоянно освещавшим перед ним его писательский путь, была для Жеромского поэзия великих польских романтиков — Мицкевича и Словацкого¹⁴.

¹⁰ С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 449—450.

¹¹ Характерна в этом отношении запись от 6 апреля 1889 г., сделанная Жеромским, когда он был домашним учителем у Заборовских, в Олеснице: «Почему мне так грустно среди этих людей, почему я возвращаюсь в свою комнату с такой непередаваемой горечью в сердце? Ведь я уже примирился с мыслью, что попытки «воздействовать» на них абсурдны, что надо махнуть на них рукой. Честный человек не должен судьбу народа ставить в зависимость от сострадания шляхтича, народу полагается вознаграждение за все, что он перенес, и вознаградить его может не эволюция, о которой мечтает Еж, а только социальная революция» (С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 450).

¹² Запись в дневнике от 29 апреля 1889 г. — С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 450.

¹³ С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 429.

¹⁴ Влияние на Жеромского поэзии Мицкевича подробно рассматривается в статье автора настоящей работы «Мицкевич и Жеромский» в кн.: «Литература славянских народов». вып. 1, М., 1956.

Романтическая поэзия была созвучна горячим патриотическим убеждениям молодого Жеромского. Его патриотическим чувствам был близок высокий полет мысли и бунтарский пафос романтической поэзии. Буржуазная идеология позитивистов, мирившаяся с установившейся после разгрома восстания 1863 г. политической реакцией, объявляла романтическую литературу виновницей национальной катастрофы. В этой связи тот культ романтической поэзии, который мы наблюдаем у молодого Жеромского, отражает новые тенденции польского литературного развития в последние десятилетия XIX в. В эпоху пробуждения рабочего класса, эпоху общедемократического подъема и оживления патриотических настроений в польском народе значение романтической поэзии в жизни общества вновь возрастает. Для поколения Жеромского увлечение романтической литературой чрезвычайно характерно.

Творческие искания Жеромского сопровождались изучением произведений мирового искусства и литературы. Писателя отличала большая любовь к художественному слову и большая эрудиция. Дневник его этого времени пестрит именами писателей, артистов, художников, выписками из прочитанных книг. Целые страницы заняты разбором произведений Мицкевича, Асныка, Конопницкой, Пруса, Сенкевича, Шекспира, Золя, Мопассана, Поля Бурже, Шевченко и других польских и иностранных писателей.

Из русских писателей чаще всего упоминается Тургенев. Жеромский восхищается им: «Над всеми художниками Европы неизменно возвышается бессмертный философ, знаток человека, грустный мудрец — Тургенев»¹⁵. Жеромский много читает Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Успенского.

В произведениях польских писателей-современников, как и во всей мировой литературе, Жеромский ищет ответа на волновавшие его вопросы художественного творчества: проблемы идейности, тенденциозности и объективности искусства, его художественной убедительности, удельного веса в нем общественной проблематики, проблемы соотношения реализма и натурализма.

Жеромский увлекается теорией «экспериментального романа», и некоторые из первых неопубликованных его литературных опытов носят следы влияния натурализма. К преувеличению роли биологического фактора в природе человека, к пессимистическому взгляду на жизнь как на слепую стихийную борьбу за существование начинающего писателя толкали и некоторые обстоятельства личной жизни. Жеромскому в юности многое пришлось увидеть в жизни «с изнанки»: он жестоко голодал в студенческие годы, часто и тяжело болел, любовь к замужней женщине заставила его мучительно страдать и познать цену лжи и ханжества буржуазного института брака, наконец, занятия в ветеринарной школе давали пищу для развития в нем интереса к физиологическим явлениям в жизни.

Однако влияние натуралистической теории не затрагивало основных эстетических позиций Жеромского и было постепенно им преодолено. Писателю всегда оставались чужды натуралистические принципы — бесстрастное фотографирование, изображение «куска жизни», передающее только правду факта, и исключительно биологическая трактовка человека. «Как же мучительна атмосфера его романов! — пишет Жеромский о произведениях П. Бурже. — Почему нет в них никакого света, ни малейшей

¹⁵ Запись в дневнике от 19 августа 1887 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. II, str. 377.

тени красоты — зато один только адъютант, изображенный как всевластная сила»¹⁶.

Натуралистическая эстетика не выдерживала в его глазах сравнения с истинной правдой реализма. Читая Тургенева, выписывая в дневнике отрывки из его «Записок охотника», Жеромский восклицает: «Не знаю, найдутся ли в богатом французском натурализме картины, столь мастерски написанные. Для меня ясно одно — иного натурализма я не признаю. Я никогда не понимал и не понимаю полного объективизма. Тенденция необходима. Тургенев, рисуя такие вот натуралистические картины, словно электрическим током пронизывал все общество, весь народ... Такой натурализм я приемлю и... таким путем хотел бы идти»¹⁷.

Жеромский решительно становится на сторону идейного, социально-направленного и гуманистического искусства, искусства реалистического (и этого не должна затушевывать естественная для того времени неясность терминов, позволившая Жеромскому писать о «натурализме» Тургенева).

При всем этом тот реализм, путем которого Жеромский «хотел бы идти», был реализмом нового типа, реализмом современным. Жеромский высоко ценил творчество Золя, Мопассана, Флобера за отвагу жестокого изображения самых мрачных картин действительности, за смелое расширение границ эстетического. Он был убежден, что литература должна изображать грязь и уродства жизни, «ибо если в данную эпоху такая грязь существует и представляет собой громадный кусок национальной жизни, то литература, которая является картиной жизни, должна отражать все, а следовательно, и грязь»¹⁸.

Так, под знаком настойчивых творческих исканий, под знаком активного восприятия передовых литературных традиций начиналось художественное творчество Жеромского.

* * *

Произведения Жеромского 90-х годов делятся на две группы. В рассказах и повестях, публиковавшихся в Королевстве Польском (сборники «Рассказы», «Прозаические произведения»), писатель освещает жизнь польского общества преимущественно в плане разоблачения социальной несправедливости. В произведениях, изданных в Галиции под псевдонимом Мауриция Зыха (сборник «Расклевывает нас воронье», повесть «Сизифов труд»), он изображает страдания польского народа под игом царского самодержавия, обращается к теме национально-освободительных восстаний.

Различие это не было, разумеется, абсолютным¹⁹ и вызывалось исключительно цензурными условиями, но оно придавало определенное лицо отдельным сборникам.

¹⁶ Запись в дневнике от 19 октября 1888 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III, str. 205.

¹⁷ Запись в дневнике от 4 июля 1886 г. — С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 419.

¹⁸ Запись от 15 февраля 1887 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. II, str. 128.

¹⁹ И в варшавские сборники вошло несколько рассказов с замаскированной от цензуры, но легко уловимой для тогдашнего читателя патриотической тенденцией (рассказ «Ананке», повесть «О солдате-скитальце»). Произведения краковского «патриотического цикла» характеризуются чрезвычайно ярким изображением социального неравенства, уничтожающей критикой господствующих классов («В сетях недоли», «Курган» и др.).

Сборник «Рассказы», вышедший в Варшаве весной 1895 г.²⁰, включал в себя произведения, печатавшиеся в журнале «Гłos» с 1889 по 1894 г. Жеромский жил в это время в Швейцарии, где после голодных студенческих лет и «гувернерских скитаний» по помещичьим домам нашел, наконец, пристанище и место библиотекаря в польском музее в Рапперсвиле (1892—1896). В Рапперсвиле, окруженный заботой жены, он понемногу поправляется от преследовавшей его болезни (туберкулез), очень интенсивно работает. Издать подготовленный сборник рассказов ему помогает Болеслав Прус, ставший после женитьбы Жеромского на Октавии Родкевич, опекуном которой он был, другом семьи Жеромских. Прус предлагает ему прислать рассказы в Варшаву и сам договаривается с издателем.

Многие из произведений, вошедших в сборник, были уже широко известны. Поток писем в редакцию и горячее обсуждение вызвал рассказ «Непреклонная»²¹. Год появления в печати этого «любимого рассказа тех лет», а также «жестокого, как судьба», «Забвения» и ряда других рассказов Жеромского критик и современник называет «памятным для духовной истории поколения 1891 годом»²².

Центральной темой «Рассказов» была тема деревни.

«Мое понимание искусства растет и кристаллизуется в прочные принципы параллельно с наблюдениями над жизнью деревни. Не принципы литературной критики, не эстетические теории Брандеса, Тэна, Поля Бурже, Тургенева и Золя сформировали во мне принципы реализма, а только наблюдения»²³, — так сам Жеромский характеризовал значение наблюдений над жизнью деревни для своего творчества.

Крестьянская тема была первой из поднятых в творчестве Жеромского²⁴. И уже первые рассказы писателя из жизни деревни имели неповторимое своеобразие.

Жеромский изобразил в своих рассказах прежде всего то, что волновало его при взгляде на современную ему польскую деревенскую жизнь: море величайшего человеческого унижения, бесправия, нищеты. Его героем становится не крестьянин вообще, а исключительно крестьянин-бедняк, деревенский пролетарий. Непосредственная впечатлительность, отзывчивость к человеческим страданиям заставила писателя видеть в польской деревенской жизни прежде всего долю громадной массы безземельных, безлошадных, бездомных — знакомую ему с детства картину нищеты, которая никогда не сотрется в его памяти.

«Три четверти года люди живут здесь одним картофелем, а в апреле, мае и июне — до нового картофеля и хлеба — питаются сечкой из кра-

²⁰ S. Żeromski. Opowiadania. Nakładem Księgarni T. Paprockiego i Ski w Warszawie, 1895.

До последнего времени этот сборник считался вторым книжным изданием Жеромского (первым литературоведы считали сборник «Расклатает нас воронье»). Однако в новейшей работе польского исследователя Ст. Айле «Летопись жизни и творчества С. Жеромского», с которой благодаря любезности ее автора мы имели возможность ознакомиться в рукописи, вскрывается ошибочность этого мнения. Ст. Айле доказывает, что сборник «Рассказы» вышел из печати не позднее начала мая 1895 г., в то время как сборник «Расклатает нас воронье» — в июле 1895 г.

²¹ A. P. Ordyński. Stefan Żeromski. Opowiadania. — «Głos», 1895, № 1.

²² A. Potocki. Polska literatura współczesna, część II. Warszawa, 1912, str. 48.

²³ Запись в дневнике от 8 августа 1888 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III, str. 140.

²⁴ Крестьянин Марек из Крайны — герой его первых, не дошедших до нас ученических произведений. «Песенка крестьянина» — название юношеского стихотворения, которое, вместе с переводом из Лермонтова, было первым напечатанным произведением Жеромского. Из крестьянской жизни была взята тема для первых трех появившихся в 1889 г. в журналах рассказов писателя.

пивы, лебеды, ольховой коры, добавляя чуть-чуть муки и молока, — с содроганием вспоминает он в 1892 г. о тяжелой участи своих земляков — крестьян Келецкой губернии. — Собирают зерна луговой манны, сушат сочную луковичу водяных лилий и делают из этого муку и клецки... Лошадей там ни у кого нет, дрова (всегда краденые, потому что воровать лес, по тамошним понятиям, не грех) везут из лесу, запрягшись сами в двухколесные повозки. Это бедные люди — моя братья»²⁵.

Рассказы Жеромского не дают такого развернутого показа деревни с ее классовым расслоением, изображения представителей различных социальных слоев, которое мы находим в ряде произведений Пруса, Ожешко, Оркана и Реймонта (повести «Форпост», «Джурджи», «Коморники», рассказы «Справедливо», «Томек Баран» и др.).

Как правильно было замечено Г. Маркевичем²⁶, Жеромский в своих произведениях шел от конкретных впечатлений жизни, он специально не подбирал и не «организовывал» материала, не изучал всесторонне своеобразие жизни крестьян описываемой им местности. В творчестве Жеромского мы не найдем широкого, с этнографическим уклоном изображения крестьянской жизни, мы не увидим равного интереса к различным социальным типам деревни, к психологии разных слоев — кулачества, середняков и т. д.

Сфера изображаемой деревенской действительности у Жеромского, безусловно, уже²⁷. Но это не является слабостью его реализма, а представляет собой характерную черту индивидуальной творческой манеры писателя.

Сострадание к бедняку, которое так знаменательно для Жеромского, описание его жизни мы встречаем и у других польских писателей. Достаточно вспомнить «Антека» и «Михалко» Пруса, его Мацека Овчажа («Форпост») и «Янко-музыканта» Сенкевича, «Томека Барана» Реймонта, «Тадеуша» Элизы Ожешко и т. д. Но доля бедняка не воспринималась ими как главная, самая болезненная рана деревенской жизни²⁸. В их творчестве можно также встретить с симпатией нарисованные образы крепких, хороших хозяев — таких, как Репа и Шарак («Эскизы углем», «Приключения Стася»), как Слимак («Форпост») и Вавжон («За хлебом»). Трудовая, работающая крестьянская семья, дом — «полная чаша» — вот в значительной степени и общественный и эстетический идеал Пруса, Сенкевича и др. У Реймонта же мы встречаемся и с идеализацией патриархальной деревенской жизни, противопоставлением ее «гнилому городу» («Счастливые»).

У Жеромского «Слимак-хозяин» (так он определил содержание главного образа «Форпоста») мог появиться только как персонаж эпизодический. И не потому, что писатель не замечал расслоения деревни. Напротив, оно при нем зашло еще дальше, и Жеромский видел это прекрасно. Но с характерной для его творческой манеры остротой постановки социальных вопросов, апелляцией к общественной совести он останавливал

²⁵ Письмо к Октавию Родкевич от 21 мая 1892 г. Цит. по кн.: St. Piłun-Nowoszewski. Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość. Warszawa, 1928, str. 270, 271.

²⁶ H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 100.

²⁷ Исключение составляет более поздняя повесть «Сизифов труд» (1897), где Жеромский впервые проявляет внимание к психологии и к социальной практике богатого крестьянина, показывает экономическую зависимость бедняков от кулачества.

²⁸ Больше всего точек соприкосновения у Жеромского в этом отношении с Конопницкой, которой также была свойственна большая острота ощущения общественной несправедливости и страданий деревенской бедноты.

свое внимание исключительно на одном из слоев — самом бедном, самом неимущем.

Таковы герои рассказа «Сумерки» — «живущий в чужой хате безземельный и бездомный батрак» Валеk Гибала и его жена. Они «с радостью хватаются за любую работу»: «у обоих даже глаза загорелись», когда приказчик объявил, что на помещицьем болоте будут добывать торф, и обещал по 30 копеек за выкопанную кубическую сажень²⁹. Писатель неторопливо, обстоятельно, в том тоне, в котором поведал бы о своей жизни сам Валеk Гибала, перечисляет, какие вещи крестьянин с женой собирались справить на заработанные деньги, с «мужицкой» интонацией сообщает о «диковинной» затее помещика — вывозке торфа, которая, однако, дает беднякам возможность заработать и просуществовать.

Это как бы сливающееся с мыслями персонажа повествование прерывается иногда прямым авторским комментарием: «В страдную пору Валеку с бабой удавалось подзаработать у мужиков, зимой же и перед новью они голодали ужасно, невообразимо...» (I, 147). Такие штрихи, передающие безвыходность положения Валека и его жены, постепенно накапливаются. Мы узнаем, что «управляющий пронюхал, что не каждый польстится на такое дело — с утра до ночи копаться в болоте, что, видно, им круто пришлось, раз они, не задумываясь, ухватились за эту работу; по двугривенному, говорит, хватит, а нет — так не надо...» (I, 148).

То ведя рассказ как бы от лица героя, то незаметно подкрепляя его своим комментарием, Жеромский несколькими штрихами рисует четкий социальный фон, те конкретные общественно-экономические причины, которые обусловили нищету его героев. В нем находит место и указание на переход помещицкого хозяйства на капиталистические рельсы, на ухудшение в этих новых условиях положения трудового крестьянства: «У мужиков в такую пору (перед новью. — В. В.) не заработаешь, в имении при молотилках да машинах и со своими батраками управятся — выбора нет» (I, 148).

Все это служит экспозицией к рассказу. Он представляет собой описание нескольких вечерних часов нечеловечески тяжелой работы на болоте Валека и его жены. В этом описании выступает играющий большую роль в рассказе вечерний пейзаж — «живой», принимающий в сумерках причудливые очертания, окрашенный в изменчивые тона. Растворенные в клубах ползущего с болот тумана, который «поглощает бледные краски жнивья», сумерки «серой пустотой разливаются над землей, заглядывают в глаза и будят в сердце смутную тоску» (I, 149).

Тревожное, неуловимо беспокойное чувство вызывает это описание природы, сделанное в импрессионистской манере, прослеживающее перемены световых пятен, игру оттенков света и тени, искажающую контуры предметов, придающую им фантастические очертания. Среди тумана и сырых, пронизывающих тело испарений в поздний час, когда все вокруг успокаивается и засыпает, трудятся двое бедняков: «железное колесо пронзительно скрипит, жидкая, черная, проросшая корнями растений грязь брызжет во все стороны и облепляет мужику голые до колен ноги; когда тачка перескакивает с доски на доску, лямка врежется ему в шею и плечи, выдавливая на рубахе черную полосу вонючего пота, руки немеют в локтях, ноги от холодной грязи стынут и цепенеют...» (I, 147).

²⁹ Впервые напечатан в журнале «Głos», 1892, № 44. Рассказы и повести Жеромского, вошедшие в издание: С. Жеромский. Избранные сочинения — цитируются по этому изданию с указанием в тексте римскими буквами — тома, арабскими — страниц. Цитирование из польских изданий оговаривается особо.

Писатель стремится передать как можно более зримо физическую тяжесть труда своих героев — труда изнурительного, отупляющего, превращающего человека в ничего не думающую, не чувствующую, примитивную землекопательную машину. И в то же время он бережно приоткрывает в озверевшем от работы, от собачьей жизни, темном человеке³⁰ невытравленные человеческие чувства — его «грубую доброту, жестокую и суровую ласку», — его жалость к жене и ребенку.

Заключительный аккорд рассказа передает все убыстряющийся темп работы двух бедняков, торопящихся вернуться к запертому в хате ребенку. Оба уже работают «не с мужицкой расчётливой экономией сил, уже не мускулами, а нервами»:

«В груди у нее свистит, в глазах рябит, ее поташнивает, а из глаз в холодное и смрадное болото каплют большие горькие слезы, слезы тупого страдания. ... Туман поднялся высоко, окутал камыши и неподвижной пеленой навис над верхушками ольх. Деревья кажутся в нем чудовищными пятнами неопределенного цвета, а эти бедняки, бегающие взад и вперед через овраг, — огромными страшными призраками» (I, 150, 151).

Эта впечатляющая картина — каплющие в смрадное болото горькие слезы нищеты и страшные призраки бедняков, судорожно толкающих свои тачки, — вырастает до размеров символа подневольного каторжного труда и беспредельного унижения человека.

В рассказе «Сумерки» проявилась характерная сторона таланта Жеромского — его умение подметить и раскрыть глубокое содержание, тающееся под внешним покровом обычного, ничем не примечательного течения жизни, свойственная Жеромскому простота вымысла, которую ценил Белинский в реалистическом искусстве³¹. Характерна в этом отношении бесфабульность «Сумерек». Писатель одним только изображением беспресветного труда Гибалы и его жены показывает, что это не игра какого-либо злого случая, вторгшегося в жизнь бедняков, а их удел в мире социальной несправедливости. Если у других современников Жеромского первым звеном в цепи злоключений, постигающих героя, зачастую является или какое-либо стихийное бедствие (градобитие и пожар — «Что происходит в гнездах» Дыгасиньского), или собственная оплошность (разорившая Вавжона судебная тяжба из-за потравы, в которой он был неправ, — «За хлебом» Сенкевича), или действия всякого рода пройдох, использующих темноту и невежество народа («Низины» Ожешко, «Эскизы углем» Сенкевича и т. д.), то Жеромский показывает, что жизнь его героев в ее «нормальном течении», без каких-либо резких поворотов судьбы сама по себе невыносима.

Перед нами герой рассказа «Забвение»³² Вицек Обаля. Он, правда, не бездомный батрак, как Валек Гибала, он хозяин «двух моргов сыпучего песку», наполовину не покрытой крышей хаты, пустого гумна и старой, худой, совершенно измученной клячи. Обаля такой же нищий, как Гибала. Сын Обаля умер, очевидно, от голода — Обаля не знает, от чего: «скрутило, и конец», — говорит он.

³⁰ Жена «знает, как умеет он, сорвав у нее платок с головы, намотать на руку косы и протащить ее по земле, чуть живую от страха, или выхватить в приступе ярости заступ из торфа и бить по голове, не думая о том, что может убить ее насмерть» (I, 149).

³¹ «Простота вымысла в поэзии реальной есть один из самых верных признаков истинной поэзии, истинного и притом зрелого таланта», — писал В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (В. Г. Белинский. Избранные сочинения, М., 1948, стр. 70).

³² Впервые напечатан в журнале «Głos», 1891, № 32—33.

И этого-то Обалю, которому, чтобы похоронить сына, надо было из чего-то сколотить гроб и еще неизвестно откуда достать немислимые для него деньги — пять рублей ксендзу и рубль «за место», — жестоко избивают помещик и лесник за кражу нескольких досок с лесопилы.

Таков сюжет рассказа — яркий, реалистический, жизненный. Он прекрасно передает остроту и характер конфликта между крестьянской массой и усадьбой в сохранившей множество пережитков феодализма польской деревне конца 90-х годов. В рассказе не говорится о каких-либо особых, специфических обстоятельствах, решительно воздействующих на течение жизни героя и направляющих ее к катастрофе. Герой раздавлен самим укладом жизни, социальным строем. В самом деле, — избеи или не избеи помещик Обалю, все, что должно было свершиться, уже свершилось: хозяйство бедняка в полном упадке, от голода умер сын, нигде и ни в чем нет выхода.

Старшие современники Жеромского, правдиво описывая бедственное положение крестьян, упрекали господствующие классы в равнодушии к «младшей братии», в самоустранении от помощи мужику, в нежелании облегчить его жизнь («Эскизы углем», «В голодный год», «Форпост» и др.). У них еще встречается тип «добротного шляхтича» — отца и друга своим крестьянам («Возвратная волна»). У Жеромского же противоположность интересов крестьян и помещиков несколько не смягчена, не сглажена, изображена с гораздо большей силой, нежели у предшественников писателя³³.

Здесь мы сталкиваемся со второй особенностью крестьянских рассказов Жеромского.

Жизнь польской деревни автор показывает непременно в конфликте, в столкновении с господской усадьбой.

Описанный в рассказе «Забвение» произошедший в лесу эпизод передает характерную для польской деревни атмосферу помещичьей эксплуатации, соединяющей черты феодального произвола с современной буржуазной «законностью». В образе пана Альфреда Жеромский немногими, но четкими сатирическими штрихами нарисовал яркий тип «цивилизованного» помещика-собственника. Пан Альфред охотно разглагольствует о гражданском равенстве, братстве, читает доведенному до крайности мужику фарисейскую мораль о «безнравственности» его поступка («Даже на гроб ворует? Подумай только, Обалю, какой ты прохвост...»). И в то же время пан Альфред с живейшим интересом наблюдает за «операцией битья по морде», спокойно угощая своего спутника папиросой, а увидев, что «искривленные пальцы Обали впились в горло лесника», сам принимает участие в избивании («Тогда вскочил пан Альфред и дал Обале только один удар, куда-то в подбородок, но такой, что мужик от него, как говорится, света не взвидел и как камень повалился в кусты» (I, 158)). «Проучив» таким образом Обалю, вполне в духе старых феодальных обычаев, пан Альфред этим не ограничивается и, угрожая судом, требует с мужика еще и уплаты штрафа.

Некоторыми своими чертами (изысканность манер, «тонкость» обращения) герой «Забвения» напоминает тургеневского помещика Пеночкина («Бурмистр»), образ которого В. И. Ленин приводил в пример того, как русские писатели учили «различать под приглаженной и напояженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы, учили ненавидеть лицемерие и бездушие подобных типов»³⁴.

³³ См. Н. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 116.

³⁴ В. И. Ленин. Сочинения. т. 13, стр. 40.

Это сравнение тем более напрашивается, что в рассказе, особенно на первых его страницах, где описывается выход на охоту ранним утром, весьма сильно ощущается влияние Тургенева³⁵.

Влияние Тургенева не настраивало, однако, Жеромского на слепое копирование и подражание. «Идя путем» Тургенева, он стремился к тому, чтобы изобразить польскую действительность, «воссоздать национальный характер на совершенно современном фоне». «Я хотел бы писать так, — записывает он в дневнике, — чтобы французский критик, прочитав „Рудина“ Тургенева и мой роман, сказал, что в первом раскрыт русский характер, а во втором — польский»³⁶.

Рассказ написан не столько под воздействием литературного влияния, сколько под впечатлением жизни. Если, исследуя «генеалогию» образа пана Альфреда, мы обратимся к дневникам писателя, то легко будет установить, что образ этот возник на основе наблюдений, собранных Жеромским — гувернером в помещичьих домах, и сложился из черт характеров, поступков, жизненных ситуаций, которые подметил автор рассказа у нескольких прототипов. Ханжеские поучения пана Альфреда имеют, по-видимому, своим «прообразом» разговор помещика Циприньского с женщиной-крестьянкой, которая пришла просить о муже, идущем в острог за кражу леса³⁷. Богатых господ, ярко воплощающих «традиционный облик

³⁵ Проблема влияния Тургенева, который был одним из любимейших писателей молодого Жеромского, на его раннее творчество должна, несомненно, стать темой специального исследования. Схожесть ситуаций в «Забвении» и «Бирюке» Тургенева отмечалась еще в русской дореволюционной критике (А. И. Яценко и др.). Новейшая польская литература, т. II, СПб., 1908, стр. 185). Несколько интересных замечаний о воздействии «Записок охотника» на рассказы Жеромского, «о совпадениях, распространившихся даже на стилистические приемы» сделал Г. Маркевич (H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 108—110). Сравнение образа пана Альфреда с образом Пенюшкина проводит В. Ведица (Ук. соч., стр. 221—223).

³⁶ Запись от 8 августа 1888 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III, str. 141.

³⁷ «Мы сидим за кофе, когда пану Ц. докладывают, что его ожидает в кабинете какая-то женщина. Он выходит, оставив дверь открытой. В ноги ему бросается крестьянка, с плачем целует его колени, рыдает:

— Смилуйся, вельможный пан! Смилуйся, вельможный пан!
 — Что такое? В чем дело?
 — Я жена Поплавского, который в острог идет...
 — За то, что крал у меня лес?
 — Да...
 — Гм, так что же вы хотите?
 — Погорели мы сегодня, вельможный пан.
 — Гм, значит, это вы погорели?
 — Мы, вельможный пан.
 — Что же у вас сгорело?
 — Рига и хата — один сарай остался.
 — Гм, сарай остался. Так чего же вы хотите?
 — Смилуйся, вельможный пан! Коли заберут его в острог, пропаду я с детьми.
 — Гм... А зачем же он крал?
 — Смилуйся...
 — Почему ж он не пришел просить прощения?
 — Да он говорит: пойду яль не пойду, все равно пан меня сгноит.
 — Гм... Наказание должно быть, понимаешь, без этого нельзя. Если б люди без зазрения совести друг друга грабили, не было бы порядка на свете. Ничего, посидит в тюрьме — не будет красть.
 — Вельможный пан! Дети с голоду помрут. Кто в поле управится? Где жить? Все сгорело...
 — Ничего не поделаешь, должна быть справедливость. Ничего не поделаешь, дорогие мои... Не прошу.
 — Вельможный пан! Вельможный пан!
 — Слышен стук — это женщина упала на колени — плач и фальцет барина:
 — Ничего не поделаешь, дорогие мои, ничего не поделаешь...»
 (С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 1, стр. 422, 423).

и современную сущность польского пана, настоящего буржуа», который «бьет крестьян по лицу и за малейшую провинность тащит в суд», Жеромский наблюдал в 1888 г. в Курозвенках³⁸. Наконец, в дневнике мы находим и описание сцены избияния помещиком крестьянина:

«Вчера, когда возили снопы с поля, пошел проливной дождь. Это привело в ярость «ясного пана». Он поскакал верхом в поле и, обнаружив спрятавшегося под снопом конюха, начал его бить. Бил хлыстом, кулаком, между глаз, свалил на землю, топтал ногами, бил каблуками по лицу. Уходил и снова возвращался к лежащему и бил, бил. Ничего нет удивительного — шел дождь, и ясный пан впал в гнев... Не миновать этому ясному пану петли и сука!»³⁹

Последняя фраза дневниковой записи, столь недвусмысленно передающая убеждение Жеромского в неотвратимости грозного народного возмездия, не имеет, однако, своего соответствия в рассказе «Забвение». По-видимому, это убеждение не опиралось на какие-либо конкретные факты антипомещичьих выступлений крестьян, а было основано прежде всего на вере писателя в то, что чаша народного терпения переполнится и историческое развитие неминуемо приведет к осуществлению народной справедливости. В реальной действительности писатель еще не видел проявлений активного сопротивления крестьян; польская деревня в 90-е годы была еще очень пассивна, аграрная борьба широко развернулась только в годы первой русской революции.

Поэтому и способность Обали, героя рассказа, к активному сопротивлению ограничивается рывком к горлу истязателя и «странным блеском в глазах», когда помещик и лесник с издевкой говорят о смерти его сына. Почти на всем протяжении рассказа он изображен придавленным тяжелой жизнью, почти равнодушным к страданию, отупевшим и покорным, как его лошадь, которой все равно: «шкуру сдерут — пускай сдирают».

В образе Обали заметна тенденция биологической трактовки человека: писатель сравнивает Обалу с рабочей лошадью, приспособлением для поднятия тяжестей. «Было какое-то сходство между ним и его кобылой. Низенький и худой, с землистым лицом, весь иссохший, изможденный, с необыкновенно сутулой спиной, он производил впечатление приспособления для поднятия тяжестей, чего-то вроде живого рычага...» (I, 156). Эти и другие детали натуралистической техники в описании внешности Обали (Жеромский описывает давно не чесанные волосы крестьянина, его одежду, состоявшую «из двух кусков грязного холста», «обросшие грязью ноги с искривленными пальцами, с ногтями, как у зверя, с расплоснутыми и вывернутыми пятками»), служат для передачи черт приниженности, забитости как главных в характере героя. Натурализм этих моментов в сущности условен: элементы натуралистической поэтики подчинены здесь законам реалистической типизации и приобретают реалистическую функцию. Биологическая характеристика героя не возведена в абсолют, в принцип изображения человека вообще, а нужна только для того, чтобы ярче раскрыть ту степень нищеты и полуживотного существования, на которые обрекает народ буржуазный строй. Такое использование натуралистических моментов, не означающее отхода от реализма, очень характерно для раннего творчества Жеромского⁴⁰.

³⁸ Запись от 2 августа 1888 г. — С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 439.

³⁹ Запись от 10 августа 1888 г. С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 1, стр. 423.

⁴⁰ Подробному исследованию натуралистических элементов в творчестве Жеромского посвящена интересная и обстоятельная работа А. Хутникевича: A. Hutnikiewicz. Żeromski i naturalizm. Toruń, 1956. Однако натуралистические приемы

Роднящий героя с животными примитивизм Обали Жеромский подчеркивает не только во внешности, но и в психологии героя, проводя мысль о некоторой «неполноценности» Обали, об отличающей его от «цивилизованных» людей способности забывать непереносимое горе («на что мы, так называемые цивилизованные люди, видим спасение в самоубийстве»). Эта мысль с большой силой звучит в окончании рассказа: оставив Обалю в пустой риге рядом с мертвым мальчиком, рассказчик, от лица которого ведется повествование, выходит один в лес и здесь видит, как деревенские мальчишки разоряют вороньи гнезда, обрезая у живых еще птенцов лапки, за которые «главный лесничий платит по три гроша за пару».

Писатель сравнивает Обалю с несчастной матерью-вороной («оба скоро забудут») и благословляет «чудесный, прекрасный, благотельный, лучший из законов природы, мудрый закон забвения» (I, 162).

Концовка рассказа, с невероятной силой нагнетая ощущение ужасной жестокости, бесчеловечности и вместе с тем обязательности существующего порядка вещей в природе и обществе, свидетельствует о том, что писатель не видел реальных путей к изменению этого порядка. Единственное, что он смог провозгласить, — это подчинение мудрому закону забвения.

Нотки смирения, попытки в самоуглублении найти прибежище от царящего в мире зла прозвучали и в рассказе «Что бы ни случилось — пусть поразит меня»⁴¹. Герой рассказа, батрак, умирает в больнице (после ампутации пораженной туберкулезом ноги). Страдания настроили его на религиозный лад, пробудили настроение умиленной покорности судьбе: «С тех пор долгими ночами и тяжкими днями он смотрел на все, как будто совсем из далека, с хорошего места, где тихо и несказанно хорошо, откуда все кажется незначительным, немного забавным и глупым, но достойным любви. «Пусть-ка, пусть, шептал про себя, пусть господь бог пошлет людям... Ничего, мне тоже не плохо!»

Акценты беспомощности и растерянности перед лицом невыносимой социальной несправедливости⁴², безусловно, характерные для мироощущения Жеромского как художника и идеолога, не являлись, однако, доминирующими в его творчестве, хотя и сопутствовали тому беспощадному обличению буржуазной действительности, которое было главным в произведениях писателя.

Изображение тяжелой доли народа характерно и для произведений Жеромского из жизни других представителей «социальных низов» — мелкого городского люда, чиновничества, провинциальной интеллигенции.

В рассказах появляются городские типы — бедные швеи, зазывающие в гости случайного знакомого в надежде пообедать за его счет («В воскресный день»), влачащее жалкое существование, вечно голодное семейство мелкого почтового чиновника («Ананке»), жалкое в своем духовном

в технике Жеромского рассматриваются в ней изолированно, вне взаимосвязи с другими элементами стиля писателя, без попытки выяснить соотношение натуралистической тенденции с реалистической основой творчества Жеромского.

⁴¹ Впервые напечатан в журнале «Głos», 1891, № 40. Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. 2. Warszawa, 1957, str. 46.

⁴² Буржуазная критика всячески одобряла идею смирения, заключающуюся в рассказе «Что бы ни случилось...». Рецензент «Глоса» старался убедить писателя, что социальная тематика не является его областью, что его настроение непримиримости к социальному злу «не является обязательным, не является правильным», и более достойным было бы для писателя смотреть на жизнь «с места, откуда все кажется достойным любви», следовать «благословенной мудрости, высшей необходимости, которую постиг в больнице мужик» (A. P. Ordyński. Stefan Żeromski. Opowiadania. — «Głos», 1895, № 1).

убожестве, праздное и спивающееся «интеллигентное общество» провинциального городка («Око за око», «Непреклонная»).

В рассказе «В воскресный день»⁴³ сквозь внешне комедийную ситуацию (студент-ловелас, с мыслью о развлечении пришедший в воскресенье к пригланувшейся ему молодой швее, убеждается, что его ждут лишь как «легковерного кавалера, который принес бы сардельки») проступает ощущение глубокого трагизма. Рассказ как бы делится на две неравные части: в первой, очень короткой, автор в ироническом тоне рассказывает о величайшем искусстве пана Владислава завязывать уличные знакомства, во второй — описывает его воскресное приключение. Тон повествования резко меняется. Писатель заставляет своего героя в поисках «желанного гнездышка» новой знакомой немало побродить по двору «ободранного дома», метафорически названного «дном некоего подобия колодца, покрытого самими отвратительными нечистотами». Чертыхаясь, студент бредет «по скользкой, никогда не выметаемой грязи», по лестнице, где «дыхание спирало от какой-то кислой вони», попадает в комнатушку дворника и видит «сколоченную из старых ящиков» постель, на которой лежит «на куче тряпья больной, похожий на скелет», он видит его «лысый череп, желтый, как старые кости, лицо, изъеденное морщинами, и клоки волос на затылке» (I, 191).

Подобные натуралистические штрихи нагромождаются, создавая картину действительности, вопиющей в своем безобразии, осязаемое впечатление грязи, вони, болезней, страданий как единственного достояния жителей этих зловонных нор. Писатель идет путем создания такого эмоционально-впечатляющего образа страданий его героев, который заставлял бы читателя до глубины души, чуть ли не физически, ощущать боль и муку, терпимые народом. Изображение неприкрытого уродства жизни сочетается с взволнованной страстностью и непосредственностью критики окружающей действительности, в которой преобладает эмоциональное начало.

Жеромский не ограничивается, однако, изображением нечеловеческих условий жизни городского бедняка и не низводит его на уровень прозябающего в грязи полуживотного. Образу пригласившей студента панны Марии писатель придает такие оттенки, которые раскрывают в нем глубоко скрытую духовную тонкость, грустную нежность к подругам, ради которых, собственно, Мария и решается на «легкий и нелегкий» флирт.

Читатель готов простить героине наивное легкомыслие ее поступка. Более того, Жеромский, не заботясь особенно о психологической достоверности подобного движения души своего героя, заставляет и пана Владислава пережить в эту минуту духовное перерождение. Легкомысленный и пустой любитель уличных знакомств уходит из комнаты швей с душой просветленной страданием, открывшейся навстречу человеческому горю:

«Глубокая грусть охватила его, когда он проходил по узким и темным коридорам дома. Он вытягивал руки, ощупью ища дороги, и когда дотрагивался до осклизлых стен, по которым сочилась вечная сырость, ему казалось, что пальцы его омочены слезами нищеты, которая здесь ютилась и ютится, страдает и бьется в борьбе с голодом и холодом... Слезы эти проникают в сердце, отравляют, как яд...

Он остановился на мгновение и слушал, как душа его слагает слова клятвы...» (I, 194).

⁴³ Впервые напечатан в журнале «Głos», 1892. № 1.

* * *

Свое страстное отрицание буржуазной действительности, переданное во впечатляющем изображении народных бедствий и нищеты, Жеромский выражал также и другим путем: путем непосредственной, прямой критики господствующих классов — их паразитической сущности, их антипатриотизма, лживости их морали.

В рассказах первого сборника писатель выводит целую галерею типов различных «хозяев жизни» — шляхтичей, буржуазных дельцов, представителей интеллигенции и духовенства. В создании этих образов со всей силой проявляется критическая, обличительная направленность реализма Жеромского, полемическая заостренность его творчества против всякого рода попыток в идеализированном свете представить общественную роль господствующих классов.

Главный удар в этой полемике был направлен писателем против позитивистской идеологии.

Реакционность позитивистских лозунгов дружного «органического труда» всех слоев общества во имя мнимого блага родины до Жеромского еще не получила в литературе исчерпывающего раскрытия. Лучшие произведения польских писателей-реалистов старшего поколения объективно показывали, что капиталистический «прогресс» и «цивилизация» не приносят облегчения народу, но против самих позитивистских доктрин эти писатели программно не выступали. Напротив, они испытали в большей или меньшей степени определенное воздействие хотя бы некоторых позитивистских лозунгов и пропагандировали в отдельных своих произведениях сближение шляхты с народом, «органический труд» и «работу у основ» народного просвещения.

К тому моменту, когда Жеромский выступил со своими рассказами, те иллюзии, которые его старшие современники пытались примирить с жизнью, которым предлагали следовать, были уже невозможны. Опыт предшественников предохранил писателя от ошибок.

К раскрытию античеловеческой сущности капитализма Жеромский подходит не через изображение страдающего, сломанного вынужденным служением «золотому тельцу» предпринимателя (Вокульский в «Кукле» Пруса), а исключительно через художественное постижение участи угнетенных. Созданные им типические образы помещиков и капиталистических дельцов полностью противоречат позитивистскому представлению о буржуа — героях истории.

Целенаправленное разоблачение позитивистской теории занимает значительное место в ряде произведений Жеромского 90-х годов. Горькая издевка над позитивистской теорией равномерного подъема материального и культурного уровня народа вместе с техническим прогрессом прорывается в рассказе «Забвение». «Цивилизация, — иронизирует писатель, — не пополнила гардероб Обаля ни единой парой сапог» (I, 157). Описывая одежду мужика, его «дерюжные короткие штаны — такие грязные, такие черные и изодранные», Жеромский не может удержаться, чтобы не закричать во весь голос: «А ну, Обаля, давай-ка свои штаны на парижскую выставку, — пусть знает цивилизованный мир, что и ты по мере сил и возможностей производишь предметы роскоши!» (I, 156).

Ирония по поводу буржуазно-шляхетских теорий «равенства» и «гармонии» интересов характерна для многих произведений Жеромского. Показателен в этом отношении уже один из первых его рассказов — «Из дневника» («Собачий долг») ⁴⁴.

⁴⁴ Впервые напечатан в журнале «Głos», 1889, № 49.

Рассказ основан на подлинном, описанном в дневнике писателя событии — спасении крестьянином нескольких шляхтичей из провалившегося под лед экипажа. Писатель с нескрываемой издевкой пишет о «джентльменах» — шляхтичах, испытывавших в момент опасности панический испуг. Он не скупится на иронию и юмористические детали, изображая, как «джентльмены» перебираются на берег на спине мужика, пришедшего на их «отчаянные вопли и рев о помощи». Рассказчик висит на спине мужика, как «жалкая лягушка», обнимая его за шею «так нежно, так крепко, как... хама». «Над пропастью, на льду, который проламывался и уходил из-под ног, — мы были равны. В какое-то мгновение я, трясаясь от страха, даже поверил, что мечты о равенстве осуществляются... на проломившемся льду» (I, 200).

Ирония этого отрывка разоблачает фальшь пустых разговоров (*mizronki o równości*) о таком «равенстве» шляхты и хлопов, которое может осуществиться лишь в столь необычных условиях. Однако это равенство не снимает ощущения дистанции между ними (дрожащий от страха и заискивающий перед крестьянином «джентльмен» все же не забывает, что он обнимает «хама»).

Лозунг «единения шляхты с народом» здесь высмеян, дан в карикатурном плане: «Шляхта идет в народ и становится народом» — отогреваясь под крестьянской периной, иронизирует один из «джентльменов», «присяжный остряк пан Генрик» (I, 201).

Мысль о непроходимой пропасти, разделяющей народ и господствующие классы, о неизмеримом классовом эгоизме шляхтичей, цинично полагающих, что, рискуя жизнью ради «барина», крестьянин исполняет всего лишь свой «собачий долг», была особо резко выражена в не пропущенной цензурой концовке рассказа, которую мы можем до известной степени реконструировать на основании дневниковой записи от 28 января 1889 г.:

«Вечером за чаем разговор зашел о храбрости Рендзинского (крестьянина, который нас спасал). Пан Ян заметил:

— Какая же это храбрость? Крадет, подлец, из лесу дрова, пасет на моих лугах — так это его собачий долг спасать пана, если что приключится»⁴⁵.

О цензурных перипетиях, благодаря которым рассказ вышел в свет «страшно обрезанным» и с непонятным вследствие этого подзаголовком, Жеромский писал в дневнике 23 января 1890 г.: «Меня взяли в цензуре на заметку, как автора «неблагонадежного»... «Собачий долг» искромсали так, что буквально ничего не осталось»⁴⁶.

Критическая направленность творчества Жеромского достигает еще большей глубины в некоторых произведениях середины 90-х годов, когда писатель снова проявляет активный интерес к социалистическому движению. В 1892—1896 гг. в Рапперсвиле Жеромский поддерживал тесную связь с социалистической польской эмиграцией в Цюрихе, посещал вечера и собрания, устраиваемые социалистами, принимал участие в оживленных дискуссиях среди «буйного студенческого братства»⁴⁷, встречался с рабочими-политэмигрантами⁴⁸.

⁴⁵ С. Жеромский. Избранные сочинения, т. 1, стр. 425.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ S. Żeromski. Pisma, t. XXVI. Warszawa, 1951, str. 29.

⁴⁸ S. Posner. Stefan Żeromski. Charakterystyka w świetle wspomnień. Warszawa, 1926, str. 23, 24. О встречах Жеромского с рабочими-политэмигрантами вспоминает также С. Стемповский. Жеромский, пишет он, «рассказывал мне об одном рабочем-социалисте, который пришел к нему в Рапперсвиле и рассказал, как в варшавской охранке его били по лицу, прыгали по доске, положенной на него, и т. п., а потом истер-

В августе 1893 г. в Цюрихе происходил Международный конгресс социалистов. С некоторыми из польских делегатов на конгрессе писатель встречался⁴⁹, знаком он был также и с Ю. Мархлевским и Р. Люксембург, и о посещении ими рапперсвилльской библиотеки впоследствии вспоминал⁵⁰. К моменту своего возвращения на родину Жеромский был уже гораздо более близок к социалистическому движению, чем когда-то в студенческие времена. В конце 90-х годов писатель находится среди симпатизирующей социалистическому движению группы левой интеллигенции.

Отзвуки социалистических идей ощущаются во многих произведениях Жеромского 1894—1896 гг., прежде всего в превосходном рассказе «Доктор Петр»⁵¹.

Как и во многих других рассказах писателя, антибуржуазная тенденция этого рассказа полемически заострена против позитивистского гимна буржуазному предпринимательству. Инженер Бияковский в рассказе Жеромского — это не новый человек, «позитивный» герой, несущий знамя прогресса, а циничный и расчетливый делец, для которого получение диплома инженера означало прежде всего «возможность заграбастывать деньги».

Не переставая насмехаться над позитивистской фразеологией, над «литературной тенденцией, слагающей гимны в честь инженера и освещающей его путь бенгальскими огнями», писатель создает яркий образ капиталистического хищника.

Биография героя рассказа весьма поучительна. Пан Теодор Бияковский, некогда просто Бияк, был сыном владельца питейного заведения с окраины Варшавы. В детстве он играл с мальчишками в водосточной канаве, бил стекла «старозаконным» соседям и, наверное, остался бы навечно «во мраке невежества», если бы не одна счастливая случайность. А именно: владелица дома, в котором помещалась пивная старого Бияка, пожилая дама, «чувствительная к веяниям времени и на диво сентиментальная», будучи однажды настигнута метким выстрелом из рогатки маленького сорванца, поступила подобно доброму судье из стихотворения Конопницкой «Перед судом» и подала руку помощи заблудшей овце. «Она приказала позвать Теося, долго смотрела на него и, наконец, произнесла:

— Ступай, дитя, я велю тебя учить» (I, 122).

Окончив с помощью покровительницы гимназию, потом Главную школу и Институт коммуникации, Теодор Бияк вступил в жизнь «как раз в такое время, когда неизбежные экономические условия раскрыли перед ним кошелек и нашептывали: „Гребни, прекрасный молодой человек!“» (I, 121).

С язвительным сарказмом, причем не только в адрес самого героя, но и по поводу «экономических условий», его породивших, в адрес идеологов,

занному предложили стать шпином. Он согласился и, получив первые деньги, убежал за границу». (S. Stępiński. Pamiętniki. Wrocław, 1953, str. 242). Этот рассказ раннего Жеромского использован Жеромским в «Бездомных» и в «Розе».

⁴⁹ J. Kadziela. Żeromski w Rapperswilu. — «Twórczość», 1959, № 8, str. 5.

⁵⁰ S. Żeromski. Inter arma. Цит. по кн: *Utwory publicystyczne Stefana Żeromskiego*. Warszawa—Kraków, t. II. MCMXXXIX, str. 58. Поворотное значение цюрихских встреч отмечают также и реакционные биографы Жеромского. Зыгмунт Василевский, один из наиболее правых эндецких публицистов, с сожалением констатирует, что в Цюрихе, куда Жеромский приехал с еще не сложившимися взглядами, перед ним «встала альтернатива: национализм или социализм со всеми производными отсюда политическими, организационно-партийными и литературными последствиями». Жеромский, по словам З. Василевского, выбрал путь социализма, и «... между ним и национальным лагерем стала непроходимая стена» (Z. Wasilewski. Wspomnienia o J. Kasprzowiczu i S. Żeromskim. Warszawa, 1927, str. 117).

⁵¹ Впервые напечатан в журнале «Głos», 1894, № 9—13.

его прославляющих, писатель рассказывает об основных вехах дальнейшего жизненного пути Бияковского. Он сообщает о выгодной женитьбе молодого инженера на «очаровательной дочери богатого варшавского канатчика, которая тщательно хранила в своей памяти несколько первых страниц из книги Бокля», упоминает о многообразных перипетиях и трудностях его судьбы, «маневрах и похождениях, переменах образа жизни и местожительства», сопутствующих ему в сколачивании кругленького капитала.

В рассказе Бияковский выступает уже как солидный буржуа, владелец виллы в Крыму. Он покупает имение у разорившегося шляхтича Полихновича и, не думая наслаждаться покоем во вновь приобретенных угодьях, парцеллирует землю и продает ее небольшими участками, а на оставленной для себя территории организует разработку известковых залежей и строит кирпичный завод.

Все эти действия Бияковского вызывают у Жеромского лишь горькую насмешку.

«Цивилизация», которую принес Бияковский в захолустную нищую деревушку Заплоце, была сродни «прогрессивной» миссии Ивана Кузьмича Мясникова из рассказа Глеба Успенского «Книжка чеков». Так же, как и Г. Успенский, которого Жеромский хорошо знал, писатель показывает, что проникновение технического капитала в деревню несколько не вызвано альтруистическими соображениями дельцов.

«Клубы дыма, плывущие по небесному своду, — пишет Жеромский, — приманили из дальних, укрытых в лесах деревень толпу голоштанников со впалыми животами и пищеводом, растянутым от бесстыдной привычки нажираться одной картошкой. Они предстали пред ясные очи творца цивилизации. Инженер взглянул оком мудреца на их исхудалые тела, на их обросших грязью детей, на рваные юбочки их жен, дочерей и любовниц — и милостиво предоставил им место в прогрессе человечества» (I, 131, 132).

За буржуазной болтовней о цивилизации, показывает писатель, кроется бесчеловечная эксплуатация рабочих — вчерашних крестьян, которых голод и безземелье отдали во власть капиталу, кроется изнурительный, безрадостный труд (вечером «рабочие до последней нитки мокрые от пота бросали лопаты и, едва поев, засыпали каменным сном»), кроется техническая отсталость и первобытные способы покорения природы.

Тон повествования, отмеченный разными оттенками сатиры, когда речь идет о Бияковском, резко меняется там, где писатель говорит о труде рабочих, об их борьбе с суровой природой. Ирония исчезает, давая место величественному, патетическому отступлению:

«Вековые камни стонали под ударами молота, целые утесы обваливались, подкапываемые неумолимой рукой, громадные глыбы, поднятые ломами, падали с вершин и дробились на мелкие куски. Следы железного лома на скалах, борозды, выдолбленные острием тяжелой кирки, остались навсегда, словно безмолвные свидетели того, сколько мускульной силы затратил здесь человек. С помощью двух рычагов — лома и кирки — были сдвинуты с места целые скалы, разрушены колоссальные формации. Недостаток орудий возмещался простой сноровкой, приобретенной в результате работы не мозга, а скорее мускулов. Каждый день на рассвете начиналась борьба между каменными глыбами и их сокрушителями; прежде чем погибнуть под дерзким натиском человека, скалы мстили ему, подстерегали каждый его промах, каждое мгновение слабости. Если вдруг случайно освобождалась их скрытая энергия, нависшие груды срывались неожиданно вниз, словно удар грома, убивая и калеча людей; каждый

камень, прежде чем удавалось втолкнуть его в жерло печи, до последней минуты давил всей своей тяжестью, ранил острой поверхностью, а потом обжигал огнем, душил дымом, как смертельный враг, губя и подтачивая жизнь своих мучителей.

Бесформенные обнажения и обломанные вершины стоят на этом побище, словно надгробные плиты и саркофаги. Осенние дожди и зимние выюги чертят на их поверхности таинственные знаки, — быть может, это имена рыцарей культуры, погибших там в борьбе с природой» (I, 132, 133).

Впервые выражение «рыцари культуры» употреблено в рассказе не в ироническом, а в прямом смысле, с истинным уважением и любовью к подлинному творцу истории — народу.

Присвоение капиталистом чужого труда и нищета трудящихся показаны Жеромским художественно зримо и с силой убежденного отрицания, отличающей писателя от его литературных предшественников и многих современников⁵².

Публицистически заостренная, обобщенная характеристика типичных для современного общества «экономических тенденций», данная Жеромским в связи с раскрытием линии Бияковского, составляет в рассказе чрезвычайно насыщенный общественный фон.

Центральное место в рассказе занимает образ заглавного героя. Доктор Петр — молодой химик. Он окончил политехнический институт в Цюрихе и хотел бы вернуться на родину, где бедствует, тяготясь работой управляющего у Бияковского, единственный родной Петру человек — его отец, старый Доминик Цедзына. Но в Царстве Польском Петр не может найти работы, несмотря на «столько разосланных им чувствительных заказных писем в Лодзь, Эгж и всякие Пабыяницы». Как всегда у Жеромского, — в лирическом самовыражении героя (здесь оно дано в строках немного грустного, пронизанного чувством беспокойства и горечи о «развеянных в пух и прах мечтах» письма Петра отцу) тоска и безысходность пробиваются сквозь внешне шутиливую, ироническую манеру.

«Один я на свете, и ты у меня как бы другая моя половина, оторванная и томящаяся далеко-далеко...», — такое признание вырывается у Петра в конце письма, где шуткой и обиняком он сообщает отцу о своем намерении поступить в лабораторию известного английского ученого и уехать в Гулле.

По дороге в Англию Петр, однако, заезжает повидаться с отцом. Переживания этой встречи настолько сильны, что он, не раздумывая, решает отказаться от заманчивой для «души химика» работы и никуда не уезжать: «Нет, не поеду я ни в какую Англию... ведь заработаю же я здесь на жизнь, хотя бы пришлось навоз выкидывать из хлева...» (I, 138).

Однако для двух истосковавшихся людей, одиночество которых и нежную ласку друг к другу писатель передает с исключительной тонкостью и проникновенным лиризмом, счастье оказывается недостижимым. Драматический финал рассказа наступает неожиданно, но так, что становится видна его предопределенность, скрыто подготовленная всей преды-

⁵² Современный польский литературовед Я. Э. Якубовский, сравнивая ту оценку, которую дает Жеромский «цивилизаторской» миссии кирпичного завода Бияковского, с ролью, отводимой Б. Прусом современной капиталистической фабрике в романе «Эмансипированные», приходит к выводу, что Жеромский гораздо ближе Пруса подошел к «марксистской критике позитивизма, которую развернули в 80-х годах социалистические публицисты» (J. Z. Jakubowski. Wczesna twórczość Żeromskiego. В кн.: Stefan Żeromski, str. 86).

дущей историей Бияковского, рассказом о пане Доминике как служащем его завода.

Именно здесь, в причастности старого Цедзины к эксплуататорской практике инженера, скрыта причина, заставившая Петра отказаться от мысли остаться на родине. Помогая отцу в работе, Петр при переписке счетов случайно обнаруживает, что отец, с согласия Бияковского, платил рабочим меньше, чем им было первоначально обещано, а разница от такого «удешевления производства» становилась его «дополнительным вознаграждением». Для Петра, которому во время учебы отец несколько раз помогал деньгами, это открытие означало, что на нем «тяготеет долг, который он должен уплатить безотлагательно»... Он немедленно уезжает в Англию, чтобы скорее отдать рабочим этот «ужасный, тяжелый долг».

«Стоимость каждого товара по окончании производства состоит из постоянного капитала (обозначим его буквой c), переменного капитала, т. е. заработной платы (положим v), и так называемой прибавочной стоимости, или прибыли, которую я обозначу буквой p . Отношение прибавочной стоимости к переменному капиталу, или прибыли к заработной плате, $p:v$, показывает норму прибавочной стоимости, или степень эксплуатации. Подсчитаем, отец, со всей точностью приход и расход...» (I, 141, 142), — так Петр, пользуясь формулой марксистской политэкономии, пытается объяснить отцу мотив своего поступка. Но отец, как истинный представитель старого мира, не может воспринять этих аргументов: «Только к вечеру кончился ожесточенный спор между отцом и сыном. Оба они смолкли, охваченные тем упрямым чувством, которое закрывает сердца так плотно, как крышка гроба закрывает дорогой прах» (I, 142).

Между двумя любящими людьми встала стена взаимного непонимания, отчужденности, почти неприязни. Оба они решительно не могут понять друг друга, так как диаметрально расходятся во взглядах на вопрос, который одному представляется первостепенным, а другому — «глупыми сентиментами».

Пробным камнем, определявшим в произведениях Жеромского деление на людей старого и нового мира, людей прошлого и людей будущего, было для писателя отношение к капиталистической эксплуатации народа. С большим художественным тактом подлинно реалистического таланта Жеромский в многогранном полнокровном образе старого шляхтича раскрывает и подчеркивает главное общественное содержание: принадлежность к лагерю господ. Цедзина вызывает к себе симпатию и участие своим одиночеством, своей беспредельной любовью к сыну, стремлением сохранить человеческое достоинство даже в трудной должности приказчика у «хама» Бияковского. Но все же — сам эксплуатируемый фабрикантом, сам бездомный и униженный — Цедзина всем своим миропониманием по-прежнему принадлежит к классу угнетателей, по-прежнему остается барин, видящим в народе всего лишь «быдло», а не таких же, как он людей.

Цедзина скорее «сдохнет с голоду», чем присвоит себе «хоть одну копейку Бияковского», он исключительно честен в буржуазном смысле слова, чего, например, нельзя сказать о его хозяине. Но он с легким сердцем идет на «удешевление производства» за счет рабочих, совершенно не видя в этом ничего зазорного. Старик долго не может взять в толк, из-за чего сын «помешался», как он может считать его, отца, укравшим что-то у рабочих — такие понятия ему просто недоступны.

В противоположность старому Цедзине доктор Петр — человек совершенно другой морали. Это характерный для Жеромского тип положительного героя-интеллигента, выходца из деклассированной шляхты или разночинной среды, порвавшего связи с имущими классами. Жеромский

называл таких трудовых интеллигентов «умственными пролетариями», указывая тем самым на их близость к социальному и имущественному положению трудящихся.

Образ Петра содержит некоторые черты, которые напоминают отдельные моменты биографии писателя и товарищей его студенческих лет. Так же, как и сам Жеромский, его герой, рано оказавшись почти без средств к существованию, привык надеяться только на свой труд, на свои силы. Трудящийся интеллигент, ученый, он, по собственным словам, «никогда и ничего общего не имел и не хочет иметь с господами бияковскими». Он не хочет быть причастным к обкрадыванию рабочих. По сути дела — и Жеромский прекрасно это понимал — такое обособление индивидуума от общества было невозможным. Но писатель продолжал требовать от своих героев невозможного, выражая этим свое отвращение к законам буржуазного мира. В своем отвращении Жеромский и его герой исходят не только из эмоционального протеста против социальной несправедливости. Решение Петра подкреплено «теоретической базой»: в споре с отцом он пытается изложить ему закон о прибавочной стоимости, раскрыть механизм капиталистической эксплуатации. Мелкая на первый взгляд деталь — упоминание о том, что Петр окончил политехникум в Цюрихе, — оказывается немаловажной для понимания этого образа. Жеромский часто приезжал из Рапперсвиля в Цюрих и бывал в студенческой колонии, где много было бывших студентов, изгнанных за участие в общественном движении из высших учебных заведений «Привислинского края». В этой среде широко были распространены социалистические идеи.

В рассказе ощущается знакомство героя с социалистической литературой. Довольно подробный и тяжеловесный абзац о прибавочной стоимости в художественной ткани рассказа выглядит как простая вставка отрывка из научной брошюры (что, кстати сказать, Жеромский позволял себе и в некоторых других произведениях).

Таким образом, в исходных позициях своей критики капиталистического строя Жеромский перекликается с марксистской критикой. Это следует подчеркнуть еще и потому, что в буржуазной науке сильна была тенденция, отказывавшая Жеромскому в умении научно анализировать действительность. Его называли «człowiekiem uczuciowcem» — «человеком чувства», воспринимающим мир только эмоционально и к тому же в силу своего пессимизма — только с мрачной стороны⁵³.

На самом же деле в творчестве Жеромского отражено не только эмоциональное непосредственное сочувствие человеческим страданиям, но и его стремление к научному пониманию экономических и социальных причин существующей несправедливости. Жеромский глубоко постиг суть этих причин. Для него было совершенно ясно, что искоренить существующее зло можно, только упразднив социальный строй, который зиждется на эксплуатации трудящихся. Но из свойственного ему трезвого анализа социальных фактов писатель не смог сделать революционных выводов. Это

⁵³ «Жеромскому принадлежал только мир чувств, — писал, например, Зыгмунт Василевский. — Идейная же сторона творчества (играющая такую большую роль в его романах) принадлежала не ему», была навеяна социалистической доктриной, влияние которой он испытывал вследствие того, что сам «не обладал диалектическими способностями» и «в сфере философского мышления и социальных проблем был отдан во власть тех, кто им руководил». Так же и общественный критицизм Жеромского Василевский объясняет психическим складом его натуры, его меланхолией, которая заставляла писателя «чувствовать себя хорошо лишь в отрицательной позиции по отношению к обществу» (Z. Wasilewski. Wspomnienia o J. Kasprowiczu i S. Żeromskim, str. 148, 149, 150).

была трагедия художника, творившего в такую эпоху, когда для изображения действительности в правильной перспективе как никогда раньше нужно было обладать самой передовой для своего времени идеологией. Жеромский же не поднялся до восприятия революционного марксизма. На протяжении всего его творчества его глубокая и острая критика действительности всегда сочеталась с утопическими блужданиями, как только писатель предлагал какие-либо положительные решения. Реформистская по сути деятельность героев его позднейших романов (Юдым, Ясонах, Ненаский и др.) никогда не соответствовала тем задачам коренных преобразований, которые они ставили перед собой. К правильно поставленной цели писатель всегда шел ложным путем — путем фантастической социальной утопии (фаланстеры Бодзанты, завещание Огородынца), веря в могущество научного открытия, которое могло бы изменить жизнь людей («стеклянные дома» Розлуцкого и Барыки).

Это несоответствие между осознанием абстрактного общественного идеала и туманностью представления о путях его достижения проявляется и в раннем творчестве Жеромского. Современный читатель легко заметит, что протест доктора Петра, выражающего в рассказе позицию автора, по существу наивен и беспомощен. Петр стремится сохранить личную порядочность, сохранить непричастность к грязному делу эксплуатации народа. Но при всей половинчатости и наивности такой, безусловно, не революционной позиции, Петр является все же «новым» человеком, как его многократно называет писатель.

Новым в этом образе является стремление решительно отмежеваться от эксплуататорской морали. Петр — это человек, которому абсолютно чужда собственническая идеология, человек, который активно противостоит ей и борется за свои принципы, жертвуя самым дорогим в жизни.

Героев такой высокой идейности, такой непреклонной верности своим убеждениям, проявляющейся в столь остром, требующем решительного выбора столкновении, мы не встретим в произведениях старших современников Жеромского.

Положительный герой позитивистов легко совмещал устройство личного благополучия со служением обществу. Герой Жеромского — это человек, совершенно лишенный практических купеческих черт, присущих, например, Вокульскому, человек, для которого коммерческая деятельность, забота о материальном благосостоянии и прочая буржуазная практика просто не существует. Герои Жеромского — не столько выходцы из шляхты, сколько отщепенцы, «белые вороны», презирующие свой класс и отвергнутые им. Все они испытывают материальную нужду и лишения, что в глазах писателя было непременным условием сближения с трудящимся народом. «Я просто не верю в людей, которые в молодости не познали нищеты, не знают «того мира», — признавался он в одном из писем⁵⁴.

С романтической страстностью и с решимостью человека, которому нечего терять из буржуазных ценностей, герои Жеромского целиком посвящают свою жизнь общественной деятельности. В позднейшем творчестве характерным для писателя становится тип положительного героя — «профессионального» общественного деятеля. В ранних же рассказах уже в основном формируется образ положительного героя — активного, непримиримого к социальному злу, стойкого и последовательного в своих убеждениях, несмотря ни на какие лишения и невзгоды. Таких образов в ранних рассказах Жеромского немало. С большой

⁵⁴ Письмо к О. Родкевич от 5 мая 1892 г. Цит. по кн.: S. Piółun-Noyszewski. Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość, str. 260.

яркостью и полнотой отличительные черты этого положительного героя воплотились в образе «непреклонной» панны Станиславы, героини рассказа «Непреклонная»⁵⁵.

Уже в самом названии рассказа дан ключ к пониманию его тональности, отражена тенденция к героизации образа панны Станиславы. Эту главную идею произведения — утверждение негибимой духовной силы и верности идеалам — писатель выражает в интересной, оригинальной форме, используя самые различные художественно-стилевые приемы.

Как и в «Докторе Петре», большое место в начале рассказа занимает повествование о персонаже, который является антиподом положительного героя. В «Докторе Петре» им был Бияковский, здесь — провинциальный врач Обарецкий. Некогда он приехал в Обжидлуек «с немногими, но чрезвычайно полезными мыслями», объявил войну местным лекарям, врачевавшим народ «с помощью весьма подозрительных снадобий», лечил бесплатно и безотказно, пытался учить крестьян правилам гигиены. Но постепенно «огонек, которым он хотел осветить свой жизненный путь, „погас“, «выгорел». Доктор Обарецкий, не в силах вести борьбу с местной рутинной, дал засосать себя вонючему болоту бездумной, ленивой, растительной жизни, «превратился в отвратительную карикатуру на самого себя».

Тусклый однообразно-серый фон будней провинциального городка, в котором происходит падение Обарецкого, подчеркивает героизм молодой сельской учительницы, «непреклонной» Станиславы Бозовской.

Характер ее раскрыт писателем мастерски, главным образом приемом косвенной характеристики, через отношение к героине других действующих лиц. Героиня не проявляет себя в рассказе ни в каких-либо конкретных поступках, ни в речах и беседах. Читатель знакомится со Станиславой уже умирающей, мечущейся в тифозном жару. И тем не менее, это центральный образ рассказа, с которым связаны все нити сюжета, идейное содержание произведения.

Морозной зимней ночью вызванный к больному доктор Обарецкий едет в глухую деревушку, не предчувствуя, что едет навстречу самому, может быть, большому событию в своей жизни. Он входит в «маленькую убогую хатенку», в холодную, насквозь продуваемую ветром комнату учительницы и узнает в больной ту девушку, которую когда-то любил, смел любить, потому что тогда и сам был молод, сам исповедовал те же идеалы, что и эта молодая героиня, оставшаяся им верной до конца, в то время как он, доктор, опустил, сдался.

Облик героини возникает, таким образом, в нахлынувших на доктора воспоминаниях о студенческих годах, когда голодные, но неистощимые в спорах, молодые энтузиасты (писатель использует здесь термин «spółczesnik» — т. е. человек, преданный общественному служению), собираясь по вечерам в гостеприимном, хотя и небогатом доме друзей, «до хрипоты» обсуждали «мировые проблемы». В исполненных мягкого юмора, светлой грусти о навсегда растраченных благородных порывах юности воспоминаниях Обарецкого олицетворением всей красоты, жара и бескорыстия ушедших лет является панна Станислава.

Словно выхваченный из жизни, из студенческой среды, которую так хорошо знал и изобразил писатель⁵⁶, образ молодой «дарвинистки»

⁵⁵ Впервые напечатан в журнале «Głos», 1891, № 24—26.

⁵⁶ «Тесное, как смиренная рубашка» пальтишко Обарецкого, его искусная походка, скрывающая от посторонних взглядов «дыры на подошвах ботинок», — все это не что иное, как детали, взятые из студенческой жизни самого Жеромского (см. запись

необычайно поэтичен. Портрет ее, нарисованный несколькими скупыми штрихами (тяжелые светло-пепельные волосы, брови «узкие и прямые», «словно крылышки какой-то птицы», губы «цвета плодов шиповника»), передает обаяние прелестной внешности панны Станиславы, которая хороша и в своем «неуклюжем и немодном салопе», в сваливающихся с ног старых калошах.

О нравственной силе и душевной красоте героини свидетельствует то уважение, с которым относятся к ней товарищи, и трепетное чувство восхищения и преклонения, испытываемое молодым Обарецким (Станислава «казалась ему все прекраснее, и какой-то страх вселяли в его сердце ее чистые, как хрусталь, умные глаза»).

На вытканную таким образом в воспоминаниях Обарецкого основную канву облика молодой учительницы накладываются затем еще новые тона. О подвижнической, аскетической жизни Станиславы в «глухом медвежьем углу, в деревне, затерявшейся в лесах, в которой живут одни мужики», говорят прежде всего окружающие предметы, обстановка ее чрезвычайно убогого жилья: «Доктор окинул взглядом голые, побеленные известью стены комнатухи, заметил плохо заклеенное окно, промокшие и успевшие сохнуть башмаки больной, кипы книжек, сложенных повсюду: на полу, на столике, на шкафчике...» (I, 178).

Важным элементом в характеристике героини являются тонко подмеченные и переданные автором проявления любви к ней крестьян. Она ощущается и в неутешном плаче старухи-хозяйки, и в молчании стоящих на коленях вокруг гроба мужиков и в «тупом и диком отчаянии» в глазах крестьянского паренька, который, рискуя жизнью, вызвался поехать в метель за лекарствами для учительницы.

Наконец, еще одна чрезвычайно важная деталь — это неоконченное письмо, которое находит Обарецкий в бумагах умершей: «Дорогая Еленка! Уже несколько дней я чувствую себя так плохо, что весьма возможно придется предстать пред лицом Миноса и Радаманта, Эака и Триптолема, а также многих других полубогов, кои и т. д. В случае «переселения в мир иной», будь добра, потребуй, чтобы войт переслал тебе все мое книжное наследство. Я доработала, наконец, «физику для народа», над которой мы с тобой немало ломали свои девичьи головы — но, увы, только вчерне! Если у тебя есть время (опять-таки в случае моего переселения в мир иной), подготовь книгу к печати и заставь Антося переписать; он это сделает для меня. Ах, какая тоска!... Да... нашему книготорговцу я должна одиннадцать рублей шестьдесят пять копеек... отдай ему за этот долг моего Спенсера, поскольку в кармане у меня пусто. Себе на память возьми...» (I, 187).

Вот, собственно, и все, что мы узнаем об учительнице, о ее деятельности, скупо очерченной на фоне развернутого в целях контрастного противопоставления изображения мерзостной тины провинциальной жизни Обжидлука. Но это небольшое потрясает.

Примененная писателем техника опосредствованных характеристик, сосредоточение внимания на возвышенных, героических моментах жизни Станиславы вела к созданию цельного реалистического образа, жизненно достоверного и убедительного, но вместе с тем полного романтической героики, образа большой впечатляющей силы.

в дневнике от 5 и 11 ноября 1887 г. S. Żeromski. Dzienniki, t. II, str. 482, 485, 486). Прототипом «салона», в котором Обарецкий встречался с молодой «дарвинисткой», был дом его товарища Леона Васильковского (запись от 25 сентября 1889 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III, str. 405).

Образ «Непреклонной» может служить примером характерного для творчества Жеромского органического вплетения в реалистическую конструкцию произведения элементов романтики. В этом состоит существенная особенность новаторства Жеромского в создании образов положительных героев.

Некоторые особенности этого новаторства наглядно проступают при сравнении образа Станиславы с учительницей панной Антониной, героиней одноименного рассказа Э. Ожешко. Как же по-разному трактуют оба писателя образ скромного учителя, как различно их отношение к своим героиням, весь тон повествования, способ раскрытия характеров! Ожешко видит в своей героине скромную труженицу, буднично делающую свое полезное дело. Панна Антонина у Ожешко — это измученная, замкнутая и раздражительная, «раздавленная и смятая» жизнью несчастная гувернантка. Писательница искренне уважает ее трудовую жизнь, ее веру в типично позитивистские идеалы: всемогущество знания, эмансипацию женщин и т. п. Но из-за уважения проглядывает неприкрытая жалость к героине. Образ ее дан несколько в трагикомическом плане; писательница подчеркивает смешную экзальтацию панны Антонины, ее высокопарность в выражениях, неожиданно сменяющуюся грубостью и тривиальностью.

Жеромский же хотел сказать в своем рассказе совсем иное. Прежде всего, его героиня — не городская гувернантка, обучающая кстати и детей прачек и дворников. Панна Станислава — сельская учительница, из идейных побуждений уехавшая в деревню и всецело посвятившая себя просвещению народа.

Образ панны Станиславы в рассказе Жеромского выдержан исключительно в высоком, героическом стиле. Это жизнь, «превращенная в сплошное служение долгу», в большой сознательный подвиг, жизнь, прожитая красиво, на взлете. Смерть Станиславы заставляет Обарецкого с оглушающей силой почувствовать низость своего существования: «Он остановился посреди разбросанного на полу хлама, бумаг и книг и со смехом спросил сам себя:

— Чего мне тут нужно? Я тут ни к чему, я не имею права!

Он понял, постиг теперь все, и его охватило чувство глубокого преклонения, великой покорности» (I, 188).

Общественный идеал панны Станиславы, при всей неопределенности его «необъятных горизонтов, едва охватываемых мечтательным взором», несомненно, гораздо шире, чем у героини Ожешко.

В деятельности сельской учительницы поэтизируется не скромный известный труд во имя науки вообще, что было характерно для панны Антонины, а принцип служения народу, служения беззаветного, жертвенного, готового на все и такого, которое народ поймет и оценит.

Каковы же были практические общественные результаты подвига панны Станиславы? Это уже другой вопрос. Жеромский не мог, конечно, обманывать себя верой, что создание «Физики для народа» будет радикальным средством в разрешении жгучих вопросов польской деревни⁵⁷. В образе

⁵⁷ Характерно в этом отношении, с каким скептицизмом Жеромский пишет о попытках Обарецкого познакомить крестьян с правилами гигиены: «Сказать по правде, трудно было требовать, чтобы человек, у которого на зиму нет сапог, который в марте выкапывает на чужом поле гнилой прошлогодний картофель и в горячей золе печет из него подобие лепешек, а перед новью мелет ольховую кору, чтобы добавить ее к крошечной мерке ржаной муки, и варит кашу из незрелого зерна, тайком на заре уворованного тоже на чужом поле, мог еще заботиться о своем здоровье, о правилах гигиены, как бы убедительно они ни излагались» (I, 170, 171).

панна Станиславы писатель утверждает не форму, а сам принцип активной, бескомпромиссной, мужественной борьбы с общественным злом. Современный польский исследователь творчества Жеромского, Г. Маркевич высказывает интересное предположение, что «писатель, связанный царской цензурой, не мог наделить свою героиню революционной программой деятельности», и применил встречавшийся в русской демократической литературе метод конструкции образа положительного героя, основанный на намеках и недосказанности⁵⁸. Во всяком случае, утверждает исследователь, «помня о царской цензуре, тогдашние читатели учились воспринимать произведения Жеромского в известной степени метафорически»⁵⁹, как литературное обобщение любого героического, бескомпромиссного труда на благо народа, во имя общественного прогресса⁶⁰.

Такая трактовка образа вполне согласуется с его общей идейно-эстетической романтической направленностью. Идея образа Станиславы — это не тихая элегическая песнь в честь безвестных, как фонарищик в рассказе Пруса «Тени», тружеников цивилизации, делающих полезное, маленькое, незаметное дело. Это — призыв к великим свершениям и дерзновению, гимн в честь негибимого мужества.

Анализ текста дает все основания полагать, что главной целью Жеромского было создание романтической антитезы эгоизму, сытости, самодовольству, прославление «безумства храбрых». Именно «безумием» называет Обарецкий подвиг панна Станиславы; но это «безумие» настолько нравственно и прекрасно, что против своей воли ему начинает поддаваться даже опустошенная, олицетворяющая трусливый эгоизм заурядности душа доктора.

В романтическом плане сформулировано противопоставление «безумия» — «эгоизму». Это особенно ярко проявляется в рассказе в той сцене, где Обарецкий, находясь в комнате умершей, ощущает прилив «глубокого преклонения», «великой покорности»: «Останься он здесь хотя бы часом дольше, кто знает, может, он достиг бы тех горных вершин, на которых обитает безумие... Неизмеримо ничтожен он был пред лицом того, что терзало сейчас его душу, что с корнем вырывало из самой ее глубины первооснову человеческих чувств — эгоизм и, попирая эгоизм, властно указывало ему тот же путь вперед, к вере, по которому до последнего вздоха шла эта глупая девушка» (I, 188). Итак, «безумие, попирающее эгоизм» — вот в сокращенной формуле основная романтическая идея рассказа.

Таким же характерным для романтической тенденции акцентом является постановка и разрешение в рассказе проблемы чувства и долга, общественного и личного. Как в романтической литературе, эти стороны

⁵⁸ H. Markiewicz. Prus i Zeromski, str. 124.

⁵⁹ Проводя интересное сравнение идейной проблематики рассказов «Непреклонная» и «Доктор Петр» с некоторыми произведениями Салтыкова-Щедрина и главным образом Г. Успенского, Г. Маркевич высказывает также предположение, что знакомство с ними, в частности, с очерком Г. Успенского «Неизлечимый» (1875) из цикла «Новые времена, новые заботы», могло оказать влияние на замысел новелл Жеромского (там же, стр. 126—128). Здесь намечается очень интересный аспект изучения раннего творчества Жеромского — в плане выявления влияния на писателя идей русского народничества, что, безусловно, должно стать темой специального исследования. Интересно также отметить в этой связи, что если принять такую трактовку образа Станиславы, то ее деятельность может быть истолкована как деятельность социалистического агитатора, ибо известно, что среди польских социалистов, членов первого «Пролетариата», были распространены народнические идеи и некоторые из них (Филипина Пласковицкая и др.) под видом сельских учителей отправлялись в деревню, чтобы вести социалистическую агитацию среди крестьян (см. «История Польши», т. II. М., 1955, стр. 257).

⁶⁰ H. Markiewicz. Prus i Zeromski, str. 124, 125.

человеческой деятельности даны здесь в резком противопоставлении, в подчеркнутом возвышении общественного начала над личным. Панне Станиславе, так же как доктору Петру и другим положительным героям Жеромского, энтузиастам-«общественникам», чувство ответственности перед народом не позволяет, говоря словами из «Конрада Валленрода», «найти счастье в доме, если его нет в отчизне».

Элемент трагический, элемент жертвенности был всегда органически характерен для положительных героев писателя. Личная трагедия, необходимость жертвовать наиболее дорогим, вплоть до самой жизни, сохраняя верность своей общественной совести, неотступно следуют за героями Жеромского. Умирают, исполняя свой долг, старый «доктур» Репковский и чахоточный учитель Палюшкевич в рассказе «Последний» и повести «Сизифов труд», исчезают в тюрьмах и ссылках друзья юности, о которых писатель говорит лишь намеком, оставшихся в живых ждет жизнь, полная лишений и самоотречения (повести «Курган», «Луч»).

Невозможность счастья является здесь лишь в некоторой степени отражением безвыходности той ситуации, в которую писатель, из-за ограниченности собственного мировоззрения, ставил своих героев. С известным основанием в этом можно видеть также и влияние распространенной в русской демократической литературе XIX в. этической нормы, обязывающей героя-революционера полностью отбросить мысль о любви, о личном счастье и целиком отдаться своей деятельности (Рахметов)⁶¹. Жизнь обычно дает примеры иного решения этого вопроса — менее прямолинейного, более совместимого с естественным стремлением человека к личному счастью. В этом смысле примеры разрешения столкновения чувства и долга исключительно в виде полного взаимоисключения, которые дает нам творчество Жеромского, соответствуют нормативным требованиям, более близким к принципам романтической типизации, нежели к объективным закономерностям жизни, которым следует реалистическое искусство.

Рассказ «Непреклонная» дает возможность проследить еще одну интересную сторону сочетания романтической тенденции с реалистической основой произведений. Романтическое утверждение подвига героини не было равнозначно у Жеромского идеализации просветительской, «народнической» деятельности радикальной польской интеллигенции. Однако оно не было и сплошным иносказанием, хотя, вслед за Г. Маркевичем, следует принять возможность метафорически-расширяющего толкования образа «Непреклонной». То реальное исторически-прогрессивное содержание, которое заключала в себе общественная деятельность радикальной интеллигенции на переломе XIX—XX вв., легло в основу поэтизации Жеромским в образе Станиславы благородного труда многих преданных народу польских интеллигентов конца XIX в.

Деятельность ряда представителей прогрессивной интеллигенции, даже если они ограничивали свои задачи скромной просветительской работой, оказывалась в некоторых случаях связанной с развитием социалистического движения и ростом сознательности масс. В воспоминаниях рабочих-революционеров нередко можно встретить благодарные упоминания о просветительской работе радикальной интеллигенции. Так, член социал-демократической партии рабочий Мариан Плохоцкий вспоминает, что в его самообразовании большую пользу оказала ему «единственная доступная в то время для рабочих в Варшаве читальня Варшавского благотворительного

⁶¹ Связь изображения коллизии между чувством и долгом у Жеромского с романами Чернышевского «Что делать?» и М. Горького «Мать» отмечает Г. Маркевич (H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 219—221).

общества»⁶². О роли той же читальни в просвещении рабочего класса пишет, вспоминая о детстве и об отце — рабочем-металлисте, современный польский писатель С. Р. Добровольский⁶³.

В «Варшавском благотворительном обществе», в конспиративном обществе «Освяты людowej», в тайном «Летучем университете» и других просветительских организациях вели полезную работу многие польские прогрессивные общественные деятели, имена которых неотделимы как от истории польской культуры, так и от истории польского освободительного движения того времени (С. Стемповский, Л. Кшивицкий и др.).

Просветительская деятельность их проходила обычно в условиях конспирации и преследований полиции. В этом отношении романтически приподнятый образ «непреклонной» панны Станиславы может восприниматься и как отражение того реального вклада в освободительное движение, который вносила в него прогрессивная польская интеллигенция. Романтические черты образа Станиславы имеют под собой, таким образом, вполне реальную, жизненную основу. Своеобразие романтической тенденции в рассказе «Непреклонная» выражается еще и в том, что романтическая одухотворенность облика героини создается в значительной степени противопоставлением ей иного, обывательского начала, романтика сочетается с беспощадным реализмом, сатирой и гротеском.

Так, гротескные, подчеркивающие «звероподобность» внутреннего облика черты жителей городка — существ, которых автор определяет, как «всеядных животных, поглощающих несметное количество бутылок пива», превосходно переданная в рассказе общая атмосфера скуки, серости, равнодушия растительной жизни в Обжидлувке объясняют причины и раскрывают условия морального падения Обарецкого⁶⁴. Психологию доктора и его постепенное перерождение писатель изображает при этом одновременно в нескольких планах, реалистически прослеживает сложность душевных движений своего героя, не скрывая и тех объективных причин и трудностей, которые привели героя к отказу от благих намерений юности. Юношеская вера доктора в «торжество правды» действительно столкнулась с серьезным испытанием, когда он увидел, например, что крестьяне «едят и будут есть гнилую картошку», и от этого их, конечно, не отучат никакие лекции по гигиене.

Но, показывая это, Жеромский ни в коей мере не оправдывает своего героя. Напротив, рядом с ярким изображением всего того, что толкало Обарецкого вниз по наклонной плоскости, мы сталкиваемся с четко выраженным убеждением, что причиной капитуляции было прежде всего его собственное малодушие: «не они — он сам себя победил. Он сам задал в себе простые и высокие мысли и порывы, быть может оттого, что погряз в обжорстве, так или иначе — он сам их задавил» (I, 171).

⁶² M. Płochocki. Wspomnienia działacza SDKPiL. Warszawa, 1956, str. 42.

⁶³ St. R. Dobrowolski. W ręku robotniczego dziecka. — «Trybuna literacka», 1957, № 6.

⁶⁴ О том, насколько типичен был запечатленный писателем пример омешанивания и духовной деградации интеллигента, приехавшего в провинцию с некоторым запасом благих намерений и с недостаточной силой воли, чтобы их осуществить, свидетельствуют отзывы современников. А. Потоцкий пишет о «дюжинах писем», которые стали приходиться в редакцию «Глоса» после выхода в свет «Непреклонной» и в которых подтверждалась типичность описанной в рассказе жизни провинциального городка и судьбы доктора Обарецкого. «Обжидлувек» стал в среде разъезжающейся после окончания университета молодежи синонимом захолустной провинциальной дыры, а доктор Обарецкий — прозвищем заурядного «пионера цивилизации», выезжающего с идеями и планами на работу в Обжидлувек» (A. Potocki. Kariki z współczesnego dziennika, — «Tydzień», 1895, № 28. Цит. по кн: H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 341).

Путь Обарецкого воспринимается, таким образом, как характерный только для тех, кто слаб. Но что за слабость? Мы ведь знаем, что когда-то Обарецкий «работал с упорством фанатика», что его сопротивление длилось довольно долго. Следовательно, слабость Обарецкого — это отсутствие внутренней духовной силы; это обычная, заурядная, средняя способность к сопротивлению там, где нужна необычная, нужна исключительная.

Так, путем реалистического, скрупулезно-точного психологического анализа характера Обарецкого писатель приходит к утверждению романтически-героического характера, исключительной личности, выделяющейся необыкновенной стойкостью и мужеством.

В рассказах «Непреклонная», «Доктор Петр», «Забвение» с большой силой проявилось своеобразие творчества молодого писателя — непримиримая критика капиталистического строя, жестокая правдивость в изображении страданий народа и романтический призыв к борьбе с социальным злом. Достоинства этих произведений, явившихся вкладом в польскую реалистическую литературу, были справедливо оценены современниками. «Молодой автор, — писал один из первых рецензентов сборника „Рассказы“, — почти первые произведения которого вызывают такой глубокий интерес, проявившийся в дюжинах приходящих в редакцию писем, с энтузиазмом или с сожалением обсуждающих художественные образы рассказов, должно быть имеет какую-то необычайно органическую связь с людьми своего времени, является более других современным»⁶⁵.

* * *

Почти одновременно с первым сборником рассказов Жеромского в Кракове под псевдонимом Мауриция Зыха вышел его второй сборник — «патриотический цикл» «Расклевывает нас воронье»⁶⁶.

В предшествующей литературе тема национально-освободительной борьбы польского народа нашла свое наиболее полное выражение в творчестве великих польских поэтов-романтиков — Мицкевича и Словацкого. В литературе критического реализма 60—80-х годов, развивавшейся после разгрома восстания 1863 г., патриотическая тема звучала приглушенно. В произведениях старших современников Жеромского тема национальных восстаний, частично и из-за цензурных условий, была затронута лишь намеками («Над Неманом» Ожешко, упоминание об участии в освободительном движении Вокульского и Жецкого в «Кукле» Пруса и т. д.); патриотический протест народа против национального угнетения был отражен литературой главным образом в разработке темы сопротивления народа немецкой экспансии, культурному и экономическому Drang nach Osten (новеллы и стихотворения Конопницкой, «Из дневника познанского учителя и «Бартек-победитель» Сенкевича, «Форпост» Пруса и др.).

В последние десятилетия XIX в. в связи с подъемом общедемократического движения в стране наблюдается рост патриотических настроений в польском обществе. Отражением этого было тяготение писателей к изображению славных страниц прошлого польского народа, к прославлению исторических побед польского оружия («Потоп» и «Крестоносцы» Сенкевича). В наметившемся повороте литературы к теме национальной борьбы Жеромский был первым писателем нового поколения, обратившимся к изображению национальных восстаний.

⁶⁵ A. P. Ordyński. Stefan Żeromski. Opowiadania. — «Głos», 1845, № 1.

⁶⁶ Maurycy Zych. Rozdziobią nas kruki, wrony. Obrazki z ziemi mogił i krzyżów. Kraków, 1896 (фактически книга вышла в июле 1895 г.).

Обращению к этой тематике способствовала работа Жеромского в рапперсвильской библиотеке. На свежие еще впечатления юности, проведенной писателем в лесах свентокшиского края — местах наиболее упорной партизанской борьбы во время восстания 1863 г., на услышанные в детстве семейные предания и легенды, повествующие о героической борьбе повстанцев, среди которых находились отец и близкие родственники Жеромского, накладывалось совершенно особое переживание этих исторических событий, вынесенное из изучения в рапперсвильском музее всевозможных материалов этой эпохи.

Жеромский, который, по собственному выражению, был прирожденным библиотекарем и библиофилом, во время работы в рапперсвильской библиотеке на протяжении ряда лет был непрерывно погружен в атмосферу героической национально-освободительной борьбы XIX в. Уникальные книги, письма, воспоминания, рукописи и другие материалы, попавшие в музей главным образом из личных архивов выдающихся деятелей польского национально-освободительного движения середины XIX в.; не только оживили перед Жеромским наполненные драматизмом страницы из истории этого движения. Они помогли писателю глубже осмыслить многие вопросы, имевшие существенное значение для правильного понимания характера национального движения в XIX в., в частности, вопрос о роли в нем народных масс.

В тогдашней исторической науке роль народа, крестьянских масс в национальной борьбе искажалась, освещалась с сугубо тенденциозных, буржуазно-шляхетских позиций. Крестьянство представлялось «антинациональным элементом», повинным в разгроме национального движения. Особенно ярко эти тенденции проявились в трактовке буржуазно-шляхетскими историками восстания Якуба Шели и так называемой «галицийской резни» 1846 г.

Жеромский же в результате рапперсвильских исследований — а именно так можно назвать характер его работы над неизвестными ранее источниками — поднялся до правильного понимания характера и значения крестьянского вопроса в польском национальном движении. Он видел, что трагедией польского национального движения стала неспособность шляхетских руководителей привлечь к нему крестьянство, их боязнь перерастания национальной борьбы в аграрное движение.

Редкая для писателей того времени прогрессивность позиций Жеромского в оценке национального движения прошлого имела большое значение для разработки национальной темы в его художественном творчестве.

Эпизоду последних дней догорающего восстания 1863 г. посвящена заглавная новелла сборника — «Расклевывает нас воронье»⁶⁷. Это произведение несколько необычного жанра. Исторический сюжет, реалистическое, даже с оттенком натуралистической детализации, описание стычки с царскими уланами, смерти пронзенного пиками повстанца, мучений искалеченной лошади, соседствуют в нем с символикой, явной аллегоричностью некоторых образов, подчеркнутой и подтитлом: «сказка».

Главный аллегорический образ рассказа — образ воронья, слетающего к брошенному на раскисшую от непрерывных осенних дождей землю изувеченному труп повстанца: «Вороны с большой осторожностью, тактом, достоинством, терпением и дипломатией приближались, наклонив головы и внимательно изучая положение вещей», наиболее энергичная «за-

⁶⁷ Впервые опубликована в журнале «Przegląd Poznański», 1894, № 33. Цит. по кн.: S. Żeromski. *Dzieła. Nowele i opowiadania*, t. I. Warszawa, 1956 (с указанием страниц в тексте).

хотела заглянуть во внутренность мозга, в прибежище свободной мысли и сожрать его полностью» (57, 58). В этой картине за обычными поведками птиц угадывается подтекст, намек, который нетрудно расшифровать, сопоставив данный отрывок с публицистикой писателя и некоторыми его высказываниями в частных письмах 1892 г., посланных из Кракова.

В 1892 г. во время пребывания в Галиции Жеромский, как он писал в письмах к Октавию Родкевич, «был взбешен» галицийскими консерваторами-станьчиками. Его возмущал коллаборационизм станьчиков, их пресмыкательство перед австрийским двором, их «трупный, гнилой, зараженный аристократической гангреной мир»⁶⁸. «Перед всяким негодяем открыт путь к титулам; стоит только распластаться, полизать сапоги — и становишься сановником»⁶⁹; «поносить Россию — значит здесь стать великим и приобрести право гражданства»⁷⁰, — писал Жеромский.

Некоторые «грустные и вызывающие злость мысли» о Галиции и ее «великих» людях Жеромский выразил в своей рецензии на книгу одного из вождей краковских консерваторов, графа Ст. Тарновского, «Из опыта и впечатлений» (1891)⁷¹. В рецензии Жеромский цитирует неоднократно повторяющиеся в книге Тарновского призывы к «осторожности», «достоинству и терпению», «умеренности» и т. д. Эти же выражения встречаются в новелле, в характеристике повадок подкрадывающихся к трупам ворон. Таким образом, ироническое цитирование Тарновского, прямые фразеологические совпадения между отрывком новеллы, книгой Тарновского и рецензией Жеромского на нее раскрывают символическую новеллу: в образе ворон, клюющих труп повстанца, Жеромский представил краковских станьчиков и шире — лагерь аристократической антипатриотической реакции, враждебно относившейся к национально-освободительному движению⁷².

Благодаря этому «сказка» приобретала современное, актуальное звучание. Пафос ее был направлен против темных, реакционных сил, поднявших голову после разгрома восстания, против современных Жеромскому «метафизиков реакции и пророков темноты».

Но Жеромский затрагивает в новелле и другую причину неудач национальной борьбы. Это исторически сложившееся и закономерное недоверие народа к шляхте, его отчужденность от шляхетского национального движения. Эта трагическая истина олицетворена в символическом образе крестьянина, пришедшего на место недавней казни не для того, чтобы оказать последнюю услугу повстанцу, а наоборот — чтобы, забрав «трофей», спихнуть раздетый труп в яму с водой.

Крестьянин, которого привело на поле «стремление пообрезать ремни» и «сладостная надежда взять железо, постромки и одежду с трупа», действует в рассказе одинаково с «вороньем». Его появление, испугавшее ворон, — это появление «нового пришельца, приближавшегося незаметно, крадучись, похожего на большого серого зверя». Но эту страшную роль

⁶⁸ Письмо к О. Родкевич от 11.III 1892 г. Цитируемый фрагмент опущен в публикации С. Пёлу-Нойшевского и приводится по тексту письма Жеромского, с которым автор работы имел возможность ознакомиться благодаря любезности профессора Станислава Пигоня.

⁶⁹ Письмо к О. Родкевич от 9.III 1892 г. Там же.

⁷⁰ Письмо к О. Родкевич от 5.II 1892 г. Цит. по кн.: S. Piółun-Noyszewski. Stefan Żeromski, Dom, dzieciństwo i młodość, str. 213, 214.

⁷¹ S. Żeromski. Odczyty krakowskie. — «Głos», 1892, N 11, 14.

⁷² На аллегоричность образа воронья в новелле и источник этой аллегии — критику Жеромским «станьчиков» — указала М. Керчинская (M. Kierczyńska. «Rozdziobią nas kruki, wrony» w świetle listów Żeromskiego z 1892 r. В кн.: S. Żeromski, str. 53—63).

крестьянин играет не по своей вине — так другим концом обернулось для шляхты многовековое рабство, темнота и отсталость народа:

«Так, сам того не зная и не желая, отомстив за вековое рабство, за распространение темноты, за эксплуатацию, глумление над народом и его страдания, он шел домой с открытой головой и молитвой на устах... Глубоко, истинно всей душой благодарил он бога за то, что тот в безграничном милосердии своем послал ему столько железа и ремней» (59, 60), — комментирует Жеромский поступок крестьянина.

Таково историческое возмездие! Нищему и невежественному по милости шляхты крестьянину дороже ременная упряжь с убитой лошади, чем шляхтич — повстанец, боровшийся за лучшую долю для него в освобожденной стране.

Такая трактовка роли крестьян в восстании 1863 г. была по-своему тенденциозной. Известно, что наряду с равнодушием к восстанию, как к шляхетской затее, в народе встречалось и иное отношение к нему: так, в местах, где действовали демократически настроенные начальники партизанских отрядов, выполнявшие декрет Временного национального правительства о наделении земель крестьян — участников восстания, многие крестьяне поддерживали восстание, вступали в партизанские отряды.

Жеромский же останавливается на отношениях крестьян к национальному движению не только более повсеместных, но и исполненных глубокого трагизма.

Острота трагического конфликта крестьянства и шляхты в восстании и раньше привлекала внимание художников. Известен картон Гроттгера на аналогичную тему, озаглавленный «Люди или шакалы» (цикл «Война»). В поэтическом комментарии к этому картону — стихотворении «Война. Из портфеля Гроттгера» М. Конопницкая с отвращением и содроганием пишет о «кровавом бесстыдстве» раздевавших трупы крестьян; она видит в них только мародеров, которым отказывает в человеческих чертах, называя их «гиенами», «шакалами».

Жеромский, которому были известны произведения Гроттгера и Конопницкой, явно полемизирует с подобной трактовкой этих явлений, полностью отбрасывает характеристику крестьянина как человека-зверя. Мужика он вводит на страницы новеллы следующими словами: «Это был совсем не поэтический *ш а к а л* (разрядка Жеромского. — В. В.), а бедный человек, крестьянин из близлежащей деревеньки. На делянке, которая теперь навсегда должна была стать его собственностью, лежали трупы — он шел убрать их» (58). Таким образом, социальная сущность этого факта раскрыта у Жеромского глубже, чем у Гроттгера и Конопницкой. Крестьянин выступает у Жеромского как герой трагический, возмущение писателя направлено против истинных виновников столь страшной безысходной ситуации.

А атмосфера произведения действительно безысходна. Символические образы воронья и крестьянина-мародера дополняются мрачной картиной осенней природы. Писатель рисует мертвые, «иссеченные дождем» поля, сплошную пелену туч, которую не может пробить «ни один живой луч». Эта картина сменяется в финале рассказа описанием угасающей вечерней зари, на фоне которой вырисовывается силуэт лошади-калеки, окруженной стаей жаживо терзающего ее воронья. Ржание коня, которое кажется обвинением человеческого роду в «ужасной жестокости», надвигающаяся из-за горизонта «ночь, отчаяние и смерть» — такой полной символического пафоса концовкой завершается рассказ.

«Расклюет нас воронье» было в сборнике единственным произведением, посвященным теме восстания. Во всех остальных рассказах патрио-

тическая тема ставилась на материале современной жизни. Но и в них в той или иной форме появляются упоминания о повстанческой борьбе. Так, герой рассказа «Последний»⁷³, старик-кассир на помещичьей винокурне Репковский, — бывший повстанец. Он провел пятнадцать «долгих, жутких, мучительных лет» в сибирской ссылке и вернулся преждевременно состарившийся, разбитый болезнью, казалось бы, совсем изверившийся. Но за раздражительностью, язвительными манерами старика скрывается верность прежним идеалам, молодая душа. Старый чудака «Реп» не только в любую погоду и в любое время дня и ночи едет лечить крестьян, но и сам мучительно, с тоской переживает их страдания. У его изголовья лежит потрепанный, зачитанный до дыр томик Мицкевича, который он, умирая, просит положить с ним в гроб.

В этом образе Жеромский воздает хвалу благородному делу повстанцев, их верности идее и самоотверженности, которые стали редкостью в современном писателю буржуазном обществе. «Реп» — «последний из могикан» национальной идеи. Он одинок среди «всяких этих позитивизмов», чувствует себя так, как будто «вокруг него иностранцы», языки которых он не понимает. Девиз буржуазной идеологии — «солидный капитал» — ему отвратителен. «Люди исчезли, испарились, как камфара, все оподлилось», — жалуется он на космополитизм и утилитаризм позитивистской молодежи.

Тема национального гнета и критика антипатриотической позиции господствующих классов характерны для вошедшей в сборник повести «Курган»⁷⁴.

По своему жанру «Курган» относится к тем произведениям Жеромского, которые можно охарактеризовать его словами, сказанными о рассказе «Око за око»: «большая новелла, почти что повесть»⁷⁵. Изображая жизнь провинциального городка, Жеромский показывает в повести не только ее серость, монотонность, внешне добропорядочную аморальность (Обжидлуек в «Непреклонной»), но и полный застой патриотических чувств в описываемой им среде.

В уездном городке Велшоводы расквартирован полк царской армии; герой повести, от лица которого ведется рассказ, поляк Мауриций Зых, варшавский студент, отбывает здесь воинскую повинность⁷⁶. Действие все время ведется в плоскости, показывающей взаимоотношения между населением и царскими властями.

Писатель рисует удушливую, отупляющую атмосферу царской казармы — «тюрьмы», в которой «человек нивелируется до скромной роли номера». Он описывает бессмысленную до потери сознания муштру, истязания, тяжелые марши в туче пыли, когда «люди идут, как автоматы и стонут, как скот», изображает царскую военную машину как систему надругательства над человеком, которого «начальство принуждает подражать в своих чувствах, желаниях и импульсах (если неловко признаться, что и в мыслях) лошадям, баранам, овцам, волам (если уж неловко признаться, что и ослам)» (153).

⁷³ Впервые опубликован в газете «Nowa Reforma», 1890, N 160—162.

⁷⁴ Впервые опубликована в журнале «Przegląd Poznański», 1894, № 17—32. Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. 1. Warszawa, 1955 с указанием страницы в тексте.

⁷⁵ Письмо к О. Родкевич от 1.VI 1892 г. Цит. по кн.: S. Piółun-Noyszewski. Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość, str. 293.

⁷⁶ Возможно, что Жеромский использовал в работе над повестью рассказы своего друга, известного деятеля польского социалистического движения Я. Стружцкого о прохождении им военной службы (см. H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 342).

С той же силой разящий сарказм Жеромского направлен на обличение коллаборационизма «высших» слоев провинциального общества. Те же приемы иронии, которыми писатель создает образ садиста-полковника Пизипиоса, избивающего солдата — «защитника великой отчизны» — изящной тростью с серебряным набалдашником и элегантными сапогами, применяются и в авторской характеристике главы польской уездной власти — вице-начальника повета Клуцкого. Этот «красивый, полный и изящный государственный муж» «на хорошем счету у властей», и «от него дрожит весь повет»: немало у него на совести «крови и слез» крестьян-униатов, с насильственным обращением которых в лоно православной церкви связаны его главные заслуги. С издевкой воспринимает герой повести «глубокие мысли» пана Клуцкого, которые тот «остроумно и деликатно» излагает ему в беседе на политические темы. Мысли эти — вернее, «нравоучения полицейско-морализаторского характера» — выражают полную солидарность с русификаторским режимом и злобное осуждение патриотических настроений, которые Клуцкий, усвоивший официальную терминологию, называет «шовинизмом».

Карьеристские побуждения, материальная выгода — вот причины, толкающие польскую шляхту на сотрудничество с царскими властями. Местный помещик, торгуясь при найме солдат на уборочные работы, уверяет, что «никогда не следует нанимать это быдло», но в то же время «старается обделать дельце», повыгоднее использовать дешевую рабочую силу.

Антипатриотизм, утрата чувства национального достоинства, показанные Жеромским, отвратительны и тогда, когда они порождены не корыстными стремлениями, а являются следствием жалкого, приниженного существования, на которое обречено мещанское население провинциального городка. К такому выводу подводит читателя описание чиновничьего семейства Запаскевичей. Глава семейства — пожилой титулярный советник с ничтожным заработком, обремененный многочисленной семьей, человек, у которого «спина стала дугообразной» от поклонов, а костлявые руки кажутся «созданными для того, чтобы брать взятки». Запаскевичи (а их десять человек) «задыхаются, ночуя в тесной, низкой и узкой комнате, а самую просторную из остальных двух комнат снимают только для того, чтобы она стояла пустая и чтобы это во всех отношениях достойное семейство могло не уронить себя в глазах общества», продемонстрировав перед ним свой «салон» (110). Жеромский показывает, что этим людям, погрязшим в нищенском и пошлом мещанском прозябании, не может быть доступно высокое чувство любви к родине. Только старшая дочь пана Запаскевича Ядвига наделена горячим сердцем и патриотизмом. Но родителей ее соблазняет возможность, выдав дочь за царского полицейского, укрепить шаткое семейное благополучие. Перед таким искушением отсутствие патриотических устоев дает фатальный результат: совершается подлый акт купли-продажи, девушку выдают замуж за начальника земской стражи — сифилитика Измалова.

Антипатриотической позиции господствующих классов и мещанских кругов писатель стремится противопоставить патриотические настроения народа и, как всегда, — сопротивление, самоотверженные действия лучших представителей радикальной интеллигенции. Большая роль в повести отведена ее «рассказчику» юнкеру Маурицию Зыху. Образ этого героя, студента-вольноопределяющегося, отмечен чертами, которыми писатель, как правило, наделяет героев этого типа — склонностью к самоанализу, к ироническому подшучиванию над собой и т. д. В то же время в высказываниях героя нередко чувствуется позиция самого писателя (такое

сближение автора с героем подчеркнуто и в имени его, совпадающем с псевдонимом, под которым Жеромский издал сборник).

Следствием этого явилась своеобразная форма писем и заметок Зыха — их ядовито-остроумный язык, широкий диапазон сатирических и юмористических приемов, мягкость переходов к лирическим отступлениям, глубокий политический подтекст, скрывающийся под маской невинной шутки. Все это является яркой особенностью авторской речи Жеромского и словесной характеристики ряда его положительных героев.

С эволюцией образа Мауриция Зыха тесно связана патриотическая идея повести. Прибывший в Вепшоводы для прохождения военной службы молодой студент — это не просто «оппозиционный элемент». Он, как это явствует из скрытых между строк намеков, связан с варшавским конспиративным кружком, продолжает получать нелегальную литературу⁷⁷ и должен проводить в армии революционную агитацию. Зых пытается вступить с солдатами «в беседу о тайном, всеобщем и прямом избирательном праве... о свободе печати», рассказать им «о существовании доброй и прекрасной прибавочной стоимости», стремится передать им свою заветную мечту «о том будущем, когда „вытерта будет с очей людских последняя слеза“» (78).

Позицию героя в национальном вопросе можно, пожалуй, определить словами одного из его единомышленников-кружковцев: «мы всегда должны подходить к этим вещам с большой осторожностью. Никогда нельзя перестать повторять, что все эти Польши, родины, нации и т. п. грозят нам растворением в несуществующих общих стремлениях различных классов, соединенных в одну бессмысленную кучу» (I, 124). Таким образом, для героя характерно довольно верное понимание того, что мы теперь бы назвали националистической опасностью в решении национального вопроса.

Зых неоднократно заявляет, что он «стоит на классовых позициях». Он иронизирует над «патриотиками», которые видят в истории Польши сплошное «жизнеописание различных гетманов, королей, ксендзов и поэтов, поданное в соусе любви к родине» (93) и способны рисовать в своем воображении такие, например, идиллические сценки из прошлого, как праздничный день в «свободной и независимой Польше», когда на площади городка, «с энтузиазмом прославляя короля, взявшись под руки, дефилировали свободные шляхтичи, менее свободные мещане и евреи и почти совсем не свободные крестьяне» (74).

При этом Зых, конечно, остается патриотом, глубоко переживающим национальное унижение своего народа⁷⁸. Он чувствует желание плюнуть в лицо Клуцкому, когда тот начинает потчевать его своими «полицейско-моральными нравоучениями». Но все же наибольший прилив ненависти к царскому строю вызывают у него даже не проявления русификаторского гнета, а те сцены, в которых раскрывается сама по себе антинародная, направленная как против поляков, так и против русских сущность царского режима.

Так, именно на учениях, во время бесчеловечной муштры он едва сдерживается от желания «выскочить вперед (*skoczyć przed front*), приказать солдатам остановиться, повернуть винтовку „в атаку“ и скомандовать: „да здравствует социальная... эта... как, она, дьявол, называется?...“»

⁷⁷ Разговор с Роговичем (S. Zeromski. *Dzieła. Nowele i opowiadania*, t. 1, str. 94, 115, 116).

⁷⁸ Отношение Зыха к национальному вопросу в начале повести нельзя определить как «нигилистическое» (см. H. Markiewicz. *Prus i Zeromski*, str. 144). Такой исходный материал был бы слишком примитивен для последующей эволюции образа.

(I, 77). Глядя на избиение солдата полковником, Зых чувствует, что он должен подойти к тому и «представиться»: «Юнкер 43 астраханского пехотного полка — такой-то — внутренний враг отчизны» (80).

Характерно, что в своем протесте Зых солидаризируется со всеми угнетаемыми царизмом малыми народами. Солдаты полка, о которых он пишет, — это в основном представители национальных меньшинств: чуваша, калмыки, киргизы, латыши. Сочувствие и взаимопонимание сквозит в словах Зыха о солдате-чухонце, который очень плохо знал русский язык и, пользуясь только несколькими словами, «старался передать красоту своего края». «Никогда не забуду выражение его серых глаз...», — пишет герой Жеромского.

Надо полагать, что эта направленность взглядов героя возникла в повести как отражение интернационалистической позиции польских социал-демократов. Происходившие в середине 90-х годов, во время пребывания Жеромского в Рапперсвиле, дискуссии среди цюрихской социалистической эмиграции отражали идеологическую борьбу в польском социалистическом движении и кристаллизацию программ ППС и СДКПиЛ. Несомненно, что отголоски этих дискуссий присутствуют в повести Жеромского, причем писатель с явным вниманием относится к аргументам социал-демократов и в известной степени их принимает. Влияние на повесть идейных споров среди цюрихской социалистической эмиграции заставляет также задуматься над принятой датировкой повести. Она, возможно, была написана не в 1891 г., как предполагает Г. Маркевич⁷⁹, а позже, в Швейцарии (во всяком случае, там получила окончательную редакцию). На основании одних только варшавских студенческих дискуссий идеологические расхождения среди членов кружка в повести не могли бы быть так четко разграничены. О более позднем происхождении повести свидетельствует также и встречающееся в ней ироническое упоминание о принципах «достойного (*statecznego* — разрядка Жеромского. — В. В.) разума и послушания» (132) — т. е. прямая перекличка с полемикой со станьчиками 1892 г. Зых говорит и о «прекрасной и доброй прибавочной стоимости», — а интерес к этим вопросам был более характерен для рапперсвилского периода.

Образ Зыха свидетельствует о том, что Жеромский в основном одобрительно отнесся к интернационалистическим воззрениям польских марксистов. В то же время принять их писателю мешала слабость национальной программы польских марксистов — то, что В. И. Ленин назвал нигилизмом, «злейшим оппортунизмом» польских социал-демократов в национальном вопросе⁸⁰. Естественно и правомерно поэтому, что в повести «Курган», в которой автор стремился раскрыть борьбу различных группировок, он по своему реагирует на эти слабые стороны воззрений польских марксистов.

Когда герой повести сталкивается в царской армии с национальным гнетом в самых откровенно жестоких формах, когда он воочию видит разлагающее влияние неволи на польское общество, для него недостаточной оказывается та программа в национальном вопросе, которую он вынес из своего революционного кружка. Зых ищет новый патристический идеал.

Само собой разумеется, что эти поиски не могли пойти в сторону научного марксистского мировоззрения, в сторону революционной интернационалистической идеологии, т. е. по тем путям, которые раскрывала перед польскими социал-демократами большевистская критика люксембургских ошибок СДКПиЛ. Жеромский не был марксистом,

⁷⁹ H. Markiewicz. Prus i Zeromski, str. 140, 341, 342.

⁸⁰ В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 421.

имел о марксизме достаточно поверхностное представление, и совершенно ясно, что для верного сочетания интернационалистических и патриотических моментов в идеологии своего героя у него не было реальных возможностей. Идеология писателя, исключительно глубоко переживавшего национальное бесправие своего народа, но далекого от правильного понимания закономерностей общественного развития, скорее толкала его по другому пути — к попыткам соединения патриотизма с социализмом в духе пепезовского социал-национализма.

В этом направлении идет и дальнейшая эволюция образа Зыха. Чувствуя, что он ничем не может помочь арестованному другу, понимая бесперспективность попыток агитации среди темных, забытых солдат, все более и более убеждаясь в несокрушимости царизма, герой переживает глубокий идейный и моральный кризис. В повести образно нагнетается ощущение мощи царского военного деспотизма, еще грозного, еще не сломленного.

От гиперболизации в описании предметов казарменного быта, одежды солдат («сапоги, напоминающие своими размерами легкие полевые орудия», единственная пуговица солдатских «шаровар», «на которую можно было бы застегивать ворота сараев, двери костелов» и т. д.), через сатирически иносказательное изображение военного учения⁸¹ писатель переходит к созданию обобщенного образа царской военной машины. Олицетворением этой машины представляется Зыху полк на смотре: «Я стоял в шеренге и ... мог хорошо наблюдать порядок и исполнительность этой машины... Раздалась команда... „на караул!“ Молния, устремляющаяся из облаков на землю и заставляющая сжиматься сердца жителей всей округи, не сверкает так страшно, как штыки и стволы винтовок, в продолжение одной секунды взятых на караул восемью тысячами людей... Да, — а ведь *ce sont des „rustiaki“* (разрядка Жеромского. — В. В.): восемь тысяч людей... Это всего только как бы маленький манометрик огромного котла, на котором стоит вся фабрика. Спите спокойно, уважаемые господа буржуи (разрядка Жеромского. — В. В.) ... Все это поле, которое едва можно охватить взглядом, было похоже на зверя, покрытого „стальной щетиной“, как сказал когда-то „Байрон с русской душой“» (155, 156).

Ощущение беспомощности перед лицом врага толкает героя к переходу на позиции индивидуалиста, наблюдателя, стоящего в стороне от происходящих событий⁸². Но закрепиться на них он не может. Призрач-

⁸¹ «Дана команда: „марш“. Идем строем в конец плаца, как будто с целью смять старый забор. И кажется, что этот бедняга дрожит всеми своими гнилыми жердями, что через секунду он или рухнет ничком на землю, или подожмет под себя хвост и побежит старческой трусцой. Когда мы уже почти касаемся его грудью — ни на секунду раньше и ни на секунду позже — раздается команда. Мы поворачиваем. Кажется тогда, что слышен радостный вздох старого забора... Теперь подумай над тем, что бы случилось, если бы в тот самый момент, когда фельдфебель громовым голосом должен был командовать: „правое плечо вперед, марш“, — если бы ему вдруг надо было чихнуть... Смяли бы мы тогда забор и двинулись бы через его труп дальше — в широкий мир? Несомненно — да. А если бы не было приказа повернуть? Тогда мы бы вступили на немецкую территорию, прошли бы по ней, дошли до Балтийского моря... и — вброд! Только такой великан, как океан, может оказывать сопротивление приказам фельдфебеля» (76).

⁸² Г. Маркевич считает, что Зых готов даже «смириться с силой царизма», изменить своим освободительным идеалам (Н. Markiewicz. *Prus i Żeromski*, str. 146—147). Это заключение польский исследователь делает на основании следующих размышлений Зыха, которыми тот заканчивает свои наблюдения во время смотра: «Что касается меня, то я с сердечной искренностью признаю, что при виде всего этого мой унтер-офицерский разум совсем размяк. Если когда-нибудь я чувствовал желание совершить измену, то именно тогда. Бедная толпа (*kanalia*)! С неза-

ное успокоение и отрешенность оказываются непрочными и легко рушатся, когда национальным чувствам героя наносит новый удар венчание дочери Запаскевичей Ядвиги с царским офицером.

В конце концов растерянному, мятущемуся герою дорогу к моральному возрождению указывает народный патриотизм. В крестьянской хате он слышит рассказы о несгибаемом народном сопротивлении ассимиляторским стараниям царизма, встречается с упорной верой в победу национально-освободительной борьбы. Крестьяне напоминают ему о Костюшко: «будь он жив, так за десятую границу прогнал бы их, уж тогда бы людей плетью не секли».

Повесть кончается символической сценой на кургане, насыпанном «в честь братьев, погибших за отчизну 10 октября 1794 г.», т. е. в сражении при Мацеевичах, где были разбиты войска Костюшки. Зых случайно забрел сюда — зашел за сгнившую ограду, сквозь заросли лопуха, крапивы и бурьяна подошел к забытому всеми кресту и засыхающему рядом с ним кусту шиповника; он прочел надпись на кресте и «внезапно понял», что стоит на месте мацеевского погрома.

«Неоцененная кровь Тадеуша Костюшко, которую он пролил на этом месте, позвала меня из земли. С острой болью в сердце и с плачем я коснулся устами песка могилы. Наконец я увидел, понял и навсегда полюбил ее — Отчизну» (159). Этот финал повести, так же как и подготовившие его страницы, посвященные общению Зыха с крестьянами, имеют очень противоречивое идейное звучание.

Противопоставление крестьянского патриотизма предательской роли господствующих классов в национальном деле было свидетельством правильного убеждения писателя, что только народ может «сыновней любовью отплатить родине-мачехе»⁸⁴. Стремясь изобразить крестьянское освободительное движение, писатель обратился к борьбе крестьян-униатов Подляшья против сопровождавшегося жестокими репрессиями насильственного обращения в православие (что было одним из наиболее мрачных проявлений русификаторской политики царизма в Польше). Жеромский увидел в этом сопротивлении патриотическое, а не узкорелигиозное движение, защиту не веры, а своей национальной принадлежности.

«Ах ты, великан земли нашей, народ! Великий светоч нашего будущего, великий наш учитель! Забыли паны, забыли твои ксендзы, что нельзя поддаваться, а ты один помнил, хоть тебя и не учили помнить. И ты один кровью платишь за идею, в Сибирь идешь, оставляешь родную крышу — все за идею! Один ты еще — великий идеалист!» — записывает писатель в дневнике 3.VII. 1887 г., живя в Лысове на Подляшье⁸⁵.

Так же и в «Кургане» Зых думает: «Кто пожалеет о разрушенных костелах, кто не порадуется, что на все четыре стороны разогнали обманщиков (*wydrwigroszy*) в черных сутанах?.. Однако нет больше сутан, но вместо них всюду рясы, нет тонзур, а нестриженных колтунов пруд пруди» (140).

щищенной, прикрытой одной только пропотевшей блузой грудью, с голыми кулаками на эту острую „щетину“... Угасший от фабричной пыли взгляд ее должен встретиться с этим блеском...» (156). Думается, однако, что допустима и другая трактовка этого отрывка. Ведь сцена происходит тогда, когда уже наметился перелом в духовном кризисе героя и, «совершая предательство», Зых должен был бы изменить только что обретенному патриотическому идеалу, что не вяжется с замыслом произведения. Скорее можно предположить, что в устах Зыха эти слова являются так характерной для него манерой иносказательного, иронического самовыражения.

⁸⁴ Запись в дневнике от 11 февраля 1889 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III, str. 311.

⁸⁵ S. Żeromski. Dzienniki, t. II, str. 298.

Крестьяне в «Кургане» борются не за «сутаны и тонзуры», а за свое представление о родине⁸⁶. Дорогое для них имя Тадеуша Костюшко является олицетворением прогрессивных традиций широкого демократического национального движения.

Выбор писателем положительных героев (крестьянство, радикальная интеллигенция) и исторических традиций, как правильно отметил польский литературовед Я. Э. Якубовский, «отражал существенные противоречия в идеологии Жеромского», так как «по сути дела прогрессивные традиции освободительной борьбы 1894 г. плохо согласуются с теми персонажами, которые в „Кургане“ объявлены их восприимчивыми». Но вряд ли правильно видеть в таком положении вещей результат влияния на Жеромского буржуазно-националистической пропаганды⁸⁷. Повесть отразила ту степень прогрессивности взглядов писателя, на которой он в тот период находился.

Обращение Зыха к патриотической идее изображено в повести не как развитие его прежних взглядов, а в плане противопоставления социалистическим идеям новой патриотической платформы, т. е. в известной степени как противопоставление марксизму патриотизма. «Когда я начал говорить им, как должно быть (т. е. об изменениях социального строя. — В. В.), они вспомнили ... о Польше. Что такое Польша?! Этническая группа, демократическая республика, развитие промышленности?.. Вот тебе и на... Стоял человек на приличных классовых позициях, а теперь начнет принимать в расчет представления и туманные предчувствия бесклассовых крестьян... Ого!... — но ведь я собственными ушами слышал эти мечты, эти грустные надежды и — черт возьми! — слезы меня душат» (147, 148). Крестьянство выступает в повести как некая единая патриотическая сила, готовая в едином порыве «гнать москалей» — и в таком контексте явно ощущается отход Зыха от его прежних социалистических взглядов.

Однако прежние интернационалистические, классовые позиции Зыха Жеромским в повести не опровергаются, все революционные аргументы героя сохраняют свою весомость. Герой, выражающий свое отношение к самым различным социальным вопросам, нигде сам не определяет произошедших в нем перемен. А так как ни патриотические идеи, ни традиции Костюшко сами по себе еще не означают опровержения социалистических взглядов Зыха, его «перерождение» получается, таким образом, нераскрытым, декларативным.

В целом сцена на кургане, когда на героя нисходит «просветление», конкретно нового содержания в образ героя не вносит, она художественно неубедительна. Писателю самому не было ясно, какие именно новые задачи и пути борьбы видит перед собой Зых в конце повести. В финале

⁸⁶ Очень хорошо демонстрирует свойственное писателю отношение к религии как к средству духовного порабощения масс помещенный в этом же сборнике рассказ «Язычник». Он очень важен для понимания взглядов Жеромского на униатское движение вообще. Герой этого рассказа старый крестьянин тяжело пострадал за свое упорство «в служении пану Иисусу». («Я от него не отрекался, один навстречу роте войск вышел с крестом и грудь открыл. От меня тело кусками отлетало под кнутом — а я его имя шептал») (251). В результате, стойко перенеся все испытания, он разочаровался в религии: «Если бы пан бог на небе был, если бы был он справедливый, то не было бы на свете такого зверства. Видел я Москву, Нижний Новгород, там русского народа — сила. Если в нашей религии правда, то почему же все они в грехе живут? Чепуха все это, сказки ксендзовские! Если здесь на земле нет правды, так где же она? На небесах? Эх, за эти басни попы да ксендзы деньги получают! Я в православие перешел там, в этом Нижнем, но по мне что церковь, что костел — все тьфу!» (251, 252) (S: Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. 1).

⁸⁷ J. Z. Jakubowski. Wczesna twórczość Żeromskiego. В кн.: S. Żeromski, str. 94, 96, 98.

преобладает риторическая патетика, неизбежно появляющаяся там, где недостает четкости идейного замысла.

Жеромский пытается возвысить патриотическую идею, возвысив ее над идеей социальной борьбы путем апофеоза двух других персонажей — друга Зыха, руководителя студенческого кружка Янека, и Ядвиги Запа-скевич. Они изображены как два «жертвенных огня», сгоревших на алтаре национального дела. Эволюция Янека, студента-социалиста, который, по словам товарищей, «последнее время... подружился с патриотизмом и на каждое слово имел готовый ответ: да здравствует Польша!» — это, по сути дела, прообраз эволюции самого рассказчика. Для Зыха его друг Янек, а потом и Ядвига (которая, как он узнает, была даже связана с крестьянской организацией) являются примерами высокого мужества, «достойной подражания стойкости и выдержки». Обоим им суждены мучения: Янек арестован и «дела его плохи», удел Ядвиги — «бессильное, отчаянное, безнадежное сопротивление». В повести утверждается большая моральная ценность патриотического подвига по сравнению с «непатриотическим», социалистическим движением.

Сильные и слабые стороны взглядов Жеромского можно проследить и на том, как трактуется в повести тема России.

Жеромскому всегда была свойственна способность отделять от царской официальной России русский народ. Еще в детстве он зачитывался произведениями Пушкина, Лермонтова, Тургенева. «Ох, эта Россия! Все лучшее, что есть в ее литературе, проклято и гонимо!» — такими словами, записанными в дневнике после чтения Писарева, «русского вольнодумца», молодой Жеромский выражает свое отношение к передовой России⁸⁸. Позднее любимыми писателями Жеромского становятся Салтыков-Щедрин и Толстой. «Читаю Толстого, и это чтение учит меня мудрости и учит рвать свои произведения», — пишет он в мае 1892 г. в письме к О. Родкевич⁸⁹. Восхищение Жеромского сатирой Щедрина, которую он называет «бесспорно более тонкой, чем юмор Диккенса, и более язвительной, чем сатира Гейне»⁹⁰, оставило глубокий след в его творчестве. Он высоко ценил умение великого сатирика создавать заостренные, гротескные образы, его обличительный талант и считал Щедрина «наиболее, пожалуй, оригинальным и недооцененным писателем нашего века, безупречным глашатаем прав человека, дальновидным мудрецом»⁹¹.

И в идейном воспитании героя «Кургана» — Мауриция Зыха — наряду с Марксом сыграл большую роль и Чернышевский (в письме к Янеку Зых вспоминает, как они с ним «завернувшись в полосатое одеяло», читали «Что делать?» (69). А во время отупляющей муштры на плацу Зых спасается тем, что «исполняя команду фельдфебеля, самым наглым образом» повторяет про себя «строки „Евгения Онегина“ и даже прелестного „Демона“ покойного Лермонтова» (76).

В любви героя к русской литературе и в ряде других моментов передано уважение писателя к передовой России. Но наиболее сильно в повести все же звучит тема царской России — душительницы свободы, тюрьмы не только для своего народа, но и других народов мира. «Наши министры, — с язвительной иронией говорит один из героев „Кургана“, русский военный доктор Вилкин, — уже присмотрели в Швейцарии на

⁸⁸ S. Żeromski. Dzienniki, t. I, str. 282—283.

⁸⁹ Цит. по кн.: S. Piółun-Noyszewski. Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość, str. 273.

⁹⁰ S. Żeromski. Sędzia-«obrusiciel». — Elegie i inne pisma literackie i społeczne, str. 193.

⁹¹ Там же.

вершине Риги — Кульм место для постройки (после присоединения бунтующей Европы к нашей родине) всероссийской, на всю Европу единой и неделимой тюрьмы» (85).

Мощь российской самодержавной реакции покоится, показывает Жеромский, не только на штыках военного деспотизма, но и опирается на отсталость, дикость народов, населяющих империю. Однако Россия в повести нередко выступает как некая «азиатская» страна, а русская армия как варварская орда, угрожающая европейской культуре и цивилизации.

Русский народ, так, как он изображен в повести, — это, по образному выражению того же доктора Вилкина, «великан-батрак, который спит, сжимая в руке стакан водки», спит, хотя на нем «уже не только следа от рубашки не осталось, но даже мясо и то до костей обглодано насекомыми» (84, 85).

Стремлением изобразить русского человека как жертву и одновременно слугу царского самодержавия писатель руководствовался, создавая образ доктора Вилкина. Когда-то Вилкин думал, что «честный человек в святой России не должен быть только чиновником». Вместе со своими товарищами он шел к «спящему богатырю», призывая его: «Вставай, Илья Муромец! Бери топор!» И тогда Вилкину «велели посетить Челябинск», потом, когда «не помогло», — Березов и т. д. (84, 85).

Рассказ Вилкина раскрывает ужасную, калечащую силу царского военно-феодального режима. Народоволец, горячий защитник народа, он после ссылок и тюрем начинает водкой «изгонять из себя нечистую силу», бросает все попытки дальнейшей борьбы, становится циником. К моменту, изображаемому в повести, это уже «моральные останки народовольца», «пьяница и чахоточный в последней стадии». «Надо спать, чтобы хлестать водку, а хлестать, чтобы спать. Вот ось, на которой зиждется святая наша родина» (83), — эту горькую и циничную формулу он выдает за свой жизненный принцип.

Однако цинизм героя в сущности оказывается лишь маской, прикрывающей страдание и отчаяние. «Смерть идет, и ни одного луча надежды», — с тоской говорит он Зыху. Хотя Вилкин и иронизирует над «революционером» и «мечтателем» Зыхом, который «того гляди — и затеет тут коммуны», он сам сродни Зыху. Оба они чувствуют себя самыми близкими друг другу людьми. Умирая, Вилкин зовет к себе Зыха, чтобы сказать ему «прости!» «Удивительное слово, означающее одновременно „извини“ и „прощай навсегда“», — думает потрясенный Зых.

По сути дела Вилкин остается единомышленником и соратником Зыха. Эта мысль превосходно выражена в важном эпизоде — происшествии на балу у начальника повета Клуцкого. Один из гостей провозгласил во время ужина тост «за успешную, быструю, счастливую и полную русификацию этой страны». Воцарилось замешательство, но все присутствующие должны были выпить свои бокалы, хотя многие производили впечатление людей, «крепко схваченных за шиворот и насильно выкидываемых за дверь».

«Не встал и не выпил только один человек — Вилкин, — повествует рассказчик. — Более того, когда уже все сели, и наступила минута тошнотворной, глупой и бесконечно долгой тишины, он взял двумя пальцами свой полный бокал, поднес его к глазам и, глядя через вино на свет, сказал громко, раздельно и четко одно только слово:

— Скотина!

... Через несколько секунд, не вставая с места, Вилкин размахнулся и бросил бокал далеко, в угол комнаты. Тонкое стекло, ударившись с се-ребристым звоном об угол печи, разбилось на мелкие осколки. Взгляды

всех присутствующих машинально обратились к печи. По гладкому белому кафелю стекала узенькая, похожая на слезу струйка вина» (105, 106).

Таким образом, единственным человеком из всего польско-русского собрания, не побоявшимся выразить свое презрение выпадом агрессивного великодержавного шовинизма, был русский военный доктор. Образ Вилкина, в создании которого сказалось стремление Жеромского увидеть в русском человеке черты интернационализма, проявления братского отношения к польскому народу, явился смелой попыткой воплощения идеи польско-русского содружества в освободительной борьбе.

Наряду с рассмотренными произведениями в сборник «Расклубает нас воронье» вошла также и повесть, в которой национальный аспект заметно оттеснен на второй план обличительной антишляхетской тенденцией. Это повесть «В сетях злосчастья»⁹². Кроме нескольких упоминаний о тех притеснениях, которым подвергался на службе ее герой — Куба Улевич — в результате проводимой царским правительством национальной дискриминации, и грустно-саркастической характеристики «тусклой» жизни «Привислинской Азии», где «не случается ничего интересного, ибо все интересное подавляет полиция», мы не найдем в повести никаких указаний на национальное порабощение Польши.

Центральным направлением критики становится разоблачение морального разложения шляхты, ее духовного убожества. Еще в годы своих «гувернерских странствий» писатель увидел, что помещичья усадьба является олицетворением «моральной испорченности, собранием самой глубочайшей и всесторонней глупости, ничтожеством в отношении патриотизма и примером, источником, рассадником разврата на все окрестные деревни»⁹³. Писатель выводит в повести вереницу сытых, самодовольных и тупых людей из средней, крепко сидящей на земле шляхты, кругозор которых ограничен «интересами своего гумна» (Взоркевичи, Заброцкие), изображает деклассированных, выброшенных из жизни мелких шляхтичей (Якуб Улевич) и шляхтичей обедневших, но приспособившихся к новым условиям (Валерий Шина).

С иронией, заключающейся в серьезном, обстоятельном повествовании о вещах пошлых и мелких, но составлявших духовную пищу этих людей, Жеромский описывает однообразную, не отмеченную никакими решительно умственными интересами жизнь двух шляхетских семейств: Взоркевичей и Заброцких. «Взоркевич, — пишет Жеромский, — не бывал даже у ближайших соседей и у себя никого не принимал, как и все его соседи. Он пахал, сеял, молотил и говорить мог только о сеялках, молотилках, вальцовках, мотыгах, конных граблях, жеребятках, тельных коровах и т. д. Пани Наталья все это не занимало. Она часами просиживала у окна и смотрела вдаль...» (I, 83).

В описании внешности Взоркевича подчеркивается его «звероподобность»: Жеромский описывает «коренастого шляхтича с солидным брюшком, усатого, плешивого и с такой толстой шеей и маленькой головой, что вся эта комбинация в сумме напоминала выдру» (I, 82).

Заострением отрицательных черт отмечены не только портретные, но и внутренние, воссоздающие духовный облик персонажей, характеристики. Глава семейства Заброцких изображен как феноменальный скупец, грубиян и деспот. Его дочь, жена Взоркевича, пани Наталья — скучающая

⁹² Повесть эта относится к тем немногим произведениям раннего Жеромского, которые предварительно не публиковались в журналах. Первым ее изданием следует, таким образом, считать книжное издание 1895 г.

⁹³ Запись в дневнике от 12 декабря 1888 г. — S. Żeromski. Dzienniki, t. III. str. 266.

от безделья, развратная барынька. Она тщетно пытается обольстить приехавшего к ним в гости родственника Кубу Улевича, но своим слишком откровенным кокетством возбуждает лишь отвращение Кубы. Та же грубая, животная чувственность, даже в еще более концентрированном, почти патологическом варианте, характеризует ее младшую сестру, панну Терезу Заброцкую. Эта девушка, внешне прелестная, кажется подлинным ангелом влюбленному в нее Кубе. Писатель до последнего момента, до тех пор, когда Куба внезапно узнает о развратном поведении своей невесты, не разрушает этого образа Терезы. Но некоторыми оттенками, сообщенными этому образу, Жеромский как бы подтачивает его основы, сложившиеся в восхищенном представлении Кубы. Так, писатель подмечает грубые и вульгарные представления Терезы о замужестве, ее циничное признание в нелюбви к каким-либо занятиям, к чтению, наконец просто детали портретной характеристики — «наивный и в то же время чувственный взор» и т. д. В результате постигшая Кубу в финале повести катастрофа для читателя не является неожиданной.

Беспоощаден писатель и к другим героям повести, хотя к некоторым из них он относится с долей сочувствия или симпатий. Жалость и участие возбуждает к себе центральный герой повести — Якуб Улевич. Это — неприспособленный к жизни, беспомощный человек. За ничтожный проступок Кубу выгнали из гимназии, и с тех пор вся его жизнь превратилась для него в полосу несчастий⁹⁴. В отличие от своих сытых и довольных деревенских родственников Куба, несчастный и голодный, остается неиспорченным, морально чистым человеком.

Писатель изображает этого много испытавшего человека способным понять чужое страдание и сочувствовать ему. Именно через восприятие Кубы пропущена в повести одна из наиболее сильных сцен народной жизни — эпизод, в котором бедный еврей-торговец пытается прицепить свою тяжелую тележку к коляске, в которой Взоркевичи с Кубой ехали в церковь: «Абрам дошел уже до полного изнеможения. Он все еще шагал и толкал вперед свою тележку, но делал это уже из последних сил. По исхудалому лицу еврея текли струйки пота, а возможно, и слез. Взглянув на этого еврея, когда нарядная коляска медленно проезжала мимо него, Куба понял, что видит перед собой глубоко несчастного нищего. Его поразило землистое, несмотря на жару, лицо еврея, его заостренный нос, запекшиеся губы, обвисшие плечи и эти глаза, этот взгляд!..

Вся душа Улевича встрепенулась. Ему вдруг показалось, что это он сам идет за коляской, толкая тележку, что это у него самого болят ноги, спина и сердце и что это он сам изнемогает от тяжести бочки с солеными огурцами и от ужасного бремени жизни. От жалости у Кубы искривилось лицо и глаза затуманились слезами. Он поднял руки и пробормотал еврею какие-то бессвязные, бессмысленные слова» (I, 85, 86).

В то же время Жеромский с беспощадной правдивостью показывает, что Куба, слабый и безвольный «шляхетский обломок», не имеет ничего общего с людьми труда, ведет паразитическое существование. Голодающий

⁹⁴ О симпатии автора к этому герою свидетельствует то, что, описывая историю Кубы, Жеромский использовал некоторые эпизоды собственной биографии. Так, описание жилья Кубы в Варшаве, его ночных походов за водой, его голодовок и унижающего «попрошайничества» перекликаются с дневниковыми записями писателя: «Я опустился на самую низшую ступень жизни. Нет ни гроша за душой и никаких видов на будущее»... «Больше недели я не обедал. Да что обед — я не ел ничего, кроме чая с хлебом», — записывает Жеромский в дневнике 9 и 11 мая 1887 г. (S. Żeromski. Dzienniki, t. II, str. 213, 214). См. также записи от 5 и 9 июня 1887 г. и др. (там же, стр. 223, 252, 253, 264, 265 и др.).

Куба «иногда срывался с места, чтобы идти работать. Колоть дрова, чистить канавы, убирать нечистоты, развозить уголь!.. Но он возвращался на свою скамейку еще быстрее, ибо твердо знал, что не в состоянии приняться за такую работу... Он ни единой нитью не был связан с миром трудящихся и эксплуатируемых, а безраздельно принадлежал к миру людей, разъезжающих в экипажах» (I, 69). Куба не может «отречься от себя, перестать быть „интеллигентом“ и затеряться в массе рабочих и дворников». Он, как безжалостно замечает писатель, скорее будет «изо дня в день бродить грязным, покрытым вшами, изнуряемым лихорадкой», чем возьмется за простую, «черную» работу.

Ту же критическую дистанцию Жеромский соблюдает и по отношению к своему другому «симпатичному» герою — кузену Кубы, Валерию Шине. Это действительно «чрезвычайно приятный» человек, дышащий физическим и нравственным здоровьем, простодушный, добрый, веселый и широкий. К тому же это человек дельный, энергичный, трудовой. Но писатель показывает, что его труд, его энергия направлены на эксплуатацию народа.

Шина служит управляющим в поместьях важного графа. Он слывет хорошим хозяином. Имение приносит большой доход, винокурня процветает. Владелец его «не только прославился как отличный знаток сельского хозяйства, но и подумывал иной раз, когда после обеда в нем просыпалась любовь к ближнему, о модной в то время затее — постройке в своем владении небольшой богадельни» (I, 76). Все это процветание и филантропические поползновения графа основаны, однако, на одном — на дешевизне рабочей силы и умении Шины «ловко ею пользоваться», т. е. «согнать с рабочего семь потов», «выжать» из него все, что возможно.

Мы сталкиваемся здесь с тем же мотивом, что и в рассказе «Доктор Петр» — мотивом процветания «дела», основанного на жестокой эксплуатации, в которой участвуют, соблюдая интересы хозяина, субъективно честные и порядочные, с буржуазной точки зрения, люди. Снова повторяется тот же художественный прием, что и в обрисовке образа Доминика Цедзыны, прием, подчеркивающий, что социальная роль шляхетства не зависит от личных качеств того или иного помещика, того или иного управляющего, она всегда остается антинародной.

Близость идейных мотивов повести «В сетях злосчастья» и рассказа «Доктор Петр» позволяет предположить, что повесть была написана приблизительно в то же время, что и рассказ, примерно около 1894 г.⁹⁵

* * *

Национально-освободительной борьбе польского народа посвящена повесть «О солдате-скитальце»⁹⁶. Она была написана в Рапперсвиле в 1896 г. и в том же году опубликована в журнале «Глос». Появление этой повести, так же как и двух первых сборников Жеромского, было отмечено в литературной Варшаве. «Пишу это письмо, а в ушах стоят слова: «Вы читали Жеромского? Читали Зыха? Читали „Солдата-скитальца“? ... Пан Стефан теперь известен, известен на всю Варшаву...», — писал в 1896 г. Октавию Жеромской Б. Прус⁹⁷.

⁹⁵ Поскольку, как уже говорилось, повесть не публиковалась в журнале и так как нет каких-либо иных указаний на время ее создания, вопрос о датировке повести не был еще поставлен исследователями творчества писателя.

⁹⁶ Впервые опубликована в журнале «Глос», 1896, № 8—17.

⁹⁷ Цит. по кн.: S. Piółun-Noyszewski. Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość, str. 335.

Повесть «О солдате-скитальце» является одним из наиболее зрелых и художественно-совершенных произведений молодого Жеромского. Она повествует о событиях самого раннего этапа борьбы поляков за национальное освобождение, связанного еще с наполеоновскими войнами.

Действие протекает на фоне сражений французских войск с австрийцами во второй коалиционной войне (1798—1801). В сражениях, происходивших в Альпах, в битвах за перевал Гримзель и многих других, участвуют солдаты-поляки. В центре повествования образ одного из них, старого ветерана Матуса Пулута.

Крестьянин, крепостной магната Опадского, Пулут стал испытанным воином, «немало повидавшим на своем веку». «Не на одной войне подставлял он лоб под пули... Из Берлина, куда он попал после окончания первой в его жизни войны, он отправился с несколькими товарищами во Францию, услышав, что там лихо дерутся» (I, 217), — такими краткими словами сообщает писатель о прошлом Матуса. Однако внимательный читатель прочтет за ними многое такое, что сразу расширит и наполнит определенным содержанием его представление о Пулуте: под первой в жизни Пулута войной подразумевается восстание Костюшко 1794 г., а в Берлине и затем во Франции оказались после разгрома восстания те его участники-крестьяне, которые не захотели вновь возвращаться под старое ярмо барщины.

Таким образом, героем своей исторической повести Жеромский делает крестьянина, костюшковского ополченца, т. е. одного из тех, кто в наибольшей для того времени степени представлял общественную активность и национальное самосознание народных масс. И как бы стремясь к тому, чтобы прошлое Пулута не ускользнуло от внимания читателя, Жеромский снова напоминает о нем: греясь у походного костра, Пулут рассказывает товарищам об одном сражении, когда перед задымленными, измученными в бою солдатами появился «начальник» (так звали в народе Костюшко) — «без шляпы, лицо в грязи... Встал он в нашу шеренгу, показал палашом, прокричал что-то... Э-ех!... Как двинулись мы, черт возьми, так верите, ребята, земля под ногами пошла ходуном» (I, 249).

В первой, эпически неторопливой части повести писатель рассказывает о воинском труде Пулута во французской армии. Подход к истории здесь совсем иной, нежели тот, который мы видели в рассказе «Расклевывает воронье». Жеромский полностью перевоплощается, переносится в иную историческую эпоху. Описания характерны столь редкой для него плавной эпичностью, совершенно пропадает обычный для раннего Жеромского, насмешливый и взволнованный одновременно авторский комментарий.

Повествование изобилует конкретными деталями, одновременно и колоритными для описываемой эпохи, и передающими главную сущность событий. Так, в набросанной как бы мимоходом сцене подготовки солдат к маршу, когда они расчесывают «длинные, покрытые пылью волосы, собирают их на затылке в косу, связывают друг дружке шнурками», стирают и надевают на себя мокрые рубахи и т. п., создан такой внешний облик, переданы такие детали одежды наполеоновского солдата, которые говорят о его походных буднях. «Две длинные шеренги уже одетых гренадеров вытянулись вдоль изгороди по обе стороны улицы. Красные помпоны и трехцветные кокарды на больших черных шляпах образовали длинную яркую кайму; белые кожаные португезы и ремни патронташей, перекрещивавшиеся на груди солдат, отчетливо выделялись на фоне черных платков и синих мундиров. Но вся колонна имела ободранный и жалкий вид. Почти у всех солдат обувь была дырявая, гамашы без пуговиц, истрепанные, как мокасины, штаны разного цвета и происхождения».

(I, 211). Эта богатая красками картина с большой точностью воспроизводит одежду, форму солдат и в то же время говорит об их труде, усталости, о пройденных дорогах и военных лишениях.

Война изображена в повести не с парадной стороны, а как тяжелый изнурительный труд, требующий смелости, выносливости и силы. Характерно, что центральное место в описании Жеромским взятия укрепленной позиции австрийцев занимает не столько сражение, сколько очень трудный подъем в Альпах, который французам пришлось преодолеть.

«Жестокую схватку с горой» писатель описывает динамически зримо, прослеживая все оттенки охвативших солдат чувств — от робости и отчаяния в критический момент подъема до «молчаливой радости» в конце его, на вершине.

Интересно, что, работая над описанием восхождения, Жеромский использовал свои собственные переживания во время альпинистской прогулки в Татрах. Это помогло ему найти яркие краски для передачи ощущений солдат. Изображение поднимающейся по прорубленным в ледяной стене ступенькам цепочки пехотинцев, у каждого из которых «нос приходился против пяток переднего», охватившего всех головок окружения и тошноты, страха при преодолении препятствия и другие детали в описании восхождения основаны на впечатлениях Жеромского. В образе швейцарца-проводника, «нескладного мужика», который стал «вождем и предводителем похода» вместо генерала, нашло свое выражение восхищение писателя смелостью Якуба Гонсеницы, его проводника в Татрах. Как Якуб в Татрах, подбадривавший Жеромского горской песенкой, швейцарец Фанер в самый опасный момент, «когда все поддались уже панике», тоже запевает «сильную, свободную и смелую песню»⁹⁸.

Реалистически точно описаны и дальнейшие этапы развития военной операции: предутреннее бдение солдат на вершине, в пронизывающем холоде, без костров, долгожданный сигнал к бою, ожесточение и жестокость рукопашной схватки, смерть и радость победы, отдыха и горячей еды на привале. Описание боевых событий все время ведется с точки зрения развития операции в целом⁹⁹; героями повести в первой ее части являются солдаты, среди которых Пулют почти никак не выделяется, немало говорится также о вождях похода, о конфликте между генералом Гуденом и офицером Ле Гра. Эта особенность повести некоторыми исследователями считается «художественным просчетом» писателя¹⁰⁰. С большим основанием можно, однако, в таком избранном писателем ракурсе видеть его намеренное стремление к панорамности создаваемой картины, а также его интерес к проблеме массового героизма, — к тем принципам, которые позднее с такой широтой были применены в романе «Пепел»¹⁰¹.

⁹⁸ См. письма Жеромского к О. Родкевич от 13 и 17 июня 1892 г. (S. Piółun-Nowyżewski. Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość, str. 303—311).

⁹⁹ Повествование зачастую перегружено перечислением воинских единиц и их командиров, подробным описанием дислокаций и маршей.

Жеромский, видимо, не сумел перелить в художественную форму тот богатый материал, который он собрал, изучая наполеоновскую эпоху. Также не всегда соблюдена мера и в использовании в повести впечатлений от пешеходной прогулки «путем Словацкого» по Альпам летом 1893 г., во время которой писатель слушал рассказ старого пастора о переходе французов через Альпы и осматривал исторические места сражений (см. сообщение Х. Ромер-Охенковской — J. Kądziała. Żeromski w Rapperswilu. — *Twórczość*, 1959, № 8, str. 8).

¹⁰⁰ «Художественным просчетом представляется... повествование не в аспекте Пулюта... а генерала Гудена», — пишет Г. Маркевич (H. Markiewicz. *Prus i Żeromski*, str. 165, 166).

¹⁰¹ Повесть и во многих других отношениях являлась как бы этюдом к «Пеплу». Это особенно заметно в освещении в ней темы Наполеона-диктатора и захватнического

В центре внимания Жеромского крестьянин-солдат, жизнью и кровью которого завоевываются победы. Поэтому он много пишет о солдатской массе, о людях «со всей Франции: из-под Пиринеев и Арденн, бретанцах и нормандах — горцах и жителях равнин», о «солдатской общине», в которой Пулют является лишь песчинкой.

Непрерывно оттесняя Пулюта с центрального, крупного плана, рассказами о военных событиях, Жеромский успевает тем не менее основными штрихами очертить его образ. Это один из самых бывалых солдат в полку, которому капитан объясняет план операции, он проявляет храбрость, находчивость и верность боевой дружбе, выносит и выхаживает раненого товарища. Вводит Жеромский и деталь, характеризующую бесхитростную привязанность героя к родному краю: Пулют сдружился с Фелеком, пленным солдатом австрийской армии, поляком из Галиции, «оказывал ему поистине братское покровительство... выручал его всегда и во всем, отдавал ему лучшие куски. И все это для того, чтобы разговаривать с ним...» — т. е. для того, чтобы говорить с земляком на родном языке.

Беседой у костра с новыми пленными — поляками из австрийской армии, которым Матус «с горящим лицом» рассказывает о восстании Костюшко, кончается первая часть повести. Действие второй части переносится в Польшу, в ту часть ее, которая захвачена пруссаками, в небольшое местечко Зимняя, куда, уже после Иенской битвы (1806), возвращается на родину однорукий инвалид Пулют. Возвращение Пулюта описывается через восприятие помещика Зимней, старого магната Опадского.

Пан Опадский, когда-то красавец, придворный и ловелас, теперь раздражительный, недовольный переменами, ревнивый к уходящим годам старик, выходит на первую весеннюю прогулку. Он видит идущего по дороге, столько лет «шлявшегося неизвестно где» своего крепостного Матуса с товарищем и настораживается: «лицо стало суровым; нижняя губа презрительно выпятилась, в больших выцветших глазах появился холодный блеск».

С этого момента действие развивается стремительно. Опадский получает известие о том, что «корчма аж трещит» от набившихся в нее слушателей Матуса и что «крестьяне все как один стали орать, что на барщину больше не пойдут». Они избili подосланного панского фаворита, и пан решается убрать, обезопасить бунтовщика.

Он созывает мещан городка и, искусно играя на их сословном презрении к «мужичью», предлагает им судить Пулюта по старому магдебургскому праву — как требует святая справедливость: «Сам я приговор выносить не хочу, чтобы не сказали, что я осудил сгоряча. Судья сбежал. Кого же мне взять в судьи? Я призываю вас, граждане, вас как членов старого суда», — так обращается Опадский к зависимым от него «гражданам» местечка Зимней, которые «работали у него на барщине вместе с „мужичьем“» (I, 262, 263).

характера наполеоновских войн. Французские солдаты «пришли из единой и неделимой Республики, должны были принести на острие штыков братство и прочие прелести, а вместо этого принесли сюда насилие и грабеж и оставляют после себя руины и пепелища» (I, 208) — говорит один из героев, офицер Ле Гра. Показателен также и нарисованный в повести набросок портрета Бонапарта: «худое, бледное лицо, с длинными космами, как у нечесанной бабы и волчьими глазами, костлявое лицо Бонапарта с гравюры Худжеса или портрета Герена» (I, 213, 214). Правда, так рисовал себе Бонапарта ненавидящий и завидующий ему аристократ-генерал, но тем не менее подобная характеристика свидетельствует и о стремлении самого Жеромского к созданию образа реалистического, лишенного какой-либо идеализации.

Суд над Пулютом, схваченным гайдуками пана, состоялся тут же, и на следующее утро — не прошло и суток после его возвращения — солдата казнят на рыночной площади, а уstraшенный Фелек спешит рассказать, «откуда он родом и из чьих крепостных» — чего на допросах раньше сказать не хотел.

Вторая и третья части повести, возвращение и казнь Пулюта, занимают всего несколько страниц. Такая композиция — переход от спокойного повествования о походе, во время которого раскрывается характер Матуса, к быстрой, насыщенной событиями трагической развязке — усиливает драматизм изображаемого, подчеркивает несоответствие, абсурдность, ужас этой средневековой варварской расправы над солдатом, гражданином, человеком. Легкость, с которой судом средневековым, быстрым и несправедливым выносятся приговор и посылается на смерть человек, виновный лишь в том, что он перестал быть вещью своего пана, находится в вопиющем противоречии с большим человеческим обаянием личности героя-солдата.

В связи с финалом повести неизменно встает вопрос о его возможности, правдоподобности и его реализме. Некоторые исследователи считают такую развязку символической; невозможной в реальной действительности¹⁰².

Однако существуют материалы, свидетельствующие о том, что такое разрешение конфликта не было вымыслом и фантазией, а основывалось на исторических данных. Среди публицистических статей писателя мы находим одну, имеющую непосредственное отношение к повести «О солдате-скитальце». Это опубликованный в 1891 г. в «Глосе» исторический и этнографический очерк «Мучители»¹⁰³.

Объясняя значение слова «mekale» — «презрительного имени, которым крестьяне Келецкой и Радомской губерний называют мещан Лагова, Курозвенк, Олесницы, Паланьца и других небольших селений»¹⁰⁴, Жеромский восстанавливает «далекое, туманное прошлое», когда городские мещане имели право суда и расправы над окрестными крестьянами.

В статье дается точная справка об истории судопроизводства в Олеснице и других небольших малопольских городах за период с XIII по конец XVIII в., когда эти города находились под немецким (магдебургским) правом. Изучив попавшуюся ему в руки «Книгу городских олесницких декретов», писатель приводит из нее ряд выписок. Из них ясно видно, что следствие велось с применением пыток, судили не столько по немецкому праву, сколько по традиции, привычке и примеру и обычным приговором было четвертование, «караение» огнем, иногда повешение. Подписи свидетельствуют, что судили бурмистр, мещане-купцы, а высшей инстанцией был владелец замка, который «утверждал приговоры, смягчая иногда участь приговоренных на смерть настолько, что, например, приказывал четвертовать их не живых, а уже обезглавленных»¹⁰⁵.

«Ужасный способ вынесения приговора, применяемый городским судом, — заключает свою статью Жеромский, — становится в руках помещика бичом для всего окрестного люда и нередко применяется просто по его приказу... Трудно найти лучший пример маскировки варварства. Народное предание, слышанное мной в нескольких деревнях, рассказывает о парне — «бедняге», который убил в поле помещичьего пса и, преданный городскому суду, был присужден к повешению. Это предание не

¹⁰² K. Wyka. Żeromski jako pisarz historyczny. В кн.: S. Żeromski, str. 162.

¹⁰³ S. Żeromski. Mekale. — «Głos», 1891, N 6.

¹⁰⁴ Цит. по кн.: S. Żeromski. Elegie i inne pisma, str. 287.

¹⁰⁵ S. Żeromski. Elegie i inne pisma, str. 290.

может быть вымышленным — слишком свежо оно в народной памяти, слишком живой ненавистью дышит к мучителям, слишком повсеместно оно известно. А казнь бедняги произошла совсем незадолго до издания в лагере под соседним Поланьцем благородного, но совсем не удивительно, что безрезультатного, универсала»¹⁰⁶. (Имеется в виду изданный 7 мая 1794 г. Поланецкий универсал Костюшко, который провозглашало личное освобождение крестьян от крепостной зависимости и уменьшение феодальных повинностей.)

Этот «пример замаскированного варварства» писатель изобразил в своем рассказе. Основываясь на документах и народных преданиях, Жеромский не взял их в неизменном виде, а творчески обработал, подчинил идее произведения. Заменяя факт казни за убийство собаки расправой за «смуту», он еще более подчеркнул социальную подоплеку «варварства». Перенеся время действия на начало XIX в. и приблизив к современности случай средневековой расправы помещика над крестьянином, Жеромский позаботился о сохранении реалистической достоверности: развязка рассказа относится к периоду безвластия, когда из местечка уже ушли пруссаки, а французы еще только присылали приказы о поставках, и поэтому все находилось «в божьей воле и держалось только силой беспорядка».

В такой обстановке произвол помещика действительно ничем не был ограничен, и легко могла произойти расправа над крестьянином-костюшковцем. Факты же репрессий помещиков против крестьян-повстанцев 1794, 1830 и 1863 гг. известны в истории.

Напряженно сгущенные краски финала хорошо сочетаются со спокойной, тонкой манерой, в которой выполнен образ старого магната. Польские исследователи уже отмечали, что писатель «не облегчил своей задачи: не сделал из олицетворяющего феодальный гнет Опадзкого некий отталкивающий „черный характер“»¹⁰⁷. Опадский — типичный знатный барин эпохи Просвещения, ни в коей мере не отсталый шляхтич-«сармат»¹⁰⁸, и благодаря этому инспирированная им казнь Пулота является не жестокой фантазией помещика-самодура, а с предельной ясностью раскрывает классовый облик шляхты, ее боязнь роста самосознания народа, неизбежно усиливающегося в период патриотических войн. Внутреннему смыслу этого образа соответствует и то полное отсутствие сатирических тонов в его рисунке, которое вообще не характерно для отрицательных персонажей Жеромского.

Трудно говорить даже о «холодной иронии» Жеромского по отношению к этому персонажу¹⁰⁹. Ни в тоске Опадского «о чем-то давно минувшем и, должно быть, невозвратном», ни в ощущаемой им «всепожирющей дряхлости, предвестнице смерти», ни в его горе о погибшем в наполеоновской армии сыне нет никакого объективного содержания для сатирического осмеяния. Не чувствуется никакого иронического переосмысления слова и там, где Жеромский пишет о «больших, даже в глубокой старости прекрасных глазах» пана Опадского, и в других деталях портретной и речевой характеристики.

Интересно в этом отношении сравнение образа с жизненным прототипом, которым в известной степени явился здесь помещик Заборовский в Олеснице. Описывая в дневнике элегантного и красивого старого «папу»

¹⁰⁶ Там же, стр. 297.

¹⁰⁷ H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 164.

¹⁰⁸ K. Wyka. Żeromski jako pisarz historyczny. В кн.: S. Żeromski, str. 163.

¹⁰⁹ См. H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 164.

Заборовского, его детей и «характерную фигуру» его приближенного фаворита (прообраз Франуся из повести), Жеромский выражает крайнюю степень негодования, саркастически высмеивает грязь их взаимоотношений, их единственный принцип — сохранения светского лоска, скрывающего пустоту и разврат¹¹⁰. Эти оттенки характеристики прототипов пропадают в повести.

В целом образ стареющего пана, одиноко доживающего свои дни в некогда прекрасном, но тоже обветшавшем доме, наводненном приживалками и нахлебниками, символизирует дряхлость уходящего со сцены феодального уклада. Но уходя со сцены, он еще представляет значительную силу. Опадский — опасный, сильный противник, высмеивать которого Жеромский не видит оснований. Любая угроза его спокойствию, его интересам — и он преображается, обретает «уверенность и твердость». Характерно его поведение во время разговора с мещанами — хотя он и поморщился, когда спросили его разрешения «пустить мышь» — применить пытки на допросе, — но дал свое согласие и на пытки, и на смертный приговор с «холодной и страшной» усмешкой.

Жеромскому удалось превосходно передать трагизм ситуации «солдата-скитальца» и подобных ему, показать мрачную роль помещиков на этом этапе освободительного движения, когда «в польских легионах шляхта кричала: „Свобода! Равенство!“, а вернувшись на родину бунт видела в каждом малейшем слове о равенстве»¹¹¹.

* * *

Повесть «О солдате-скитальце» вскоре после журнальной публикации была переиздана в третьем сборнике рассказов и повестей Жеромского — «Прозаические произведения» (1898)¹¹². Другим крупным произведением этого сборника была повесть «Луч»¹¹³.

«Луч» связан по своей проблематике с такими произведениями, как «Сильная», «Доктор Петр» и частично «Курган». Эта связь явственно выступает в образе главного героя повести Радусского. Радусский как бы вышел из того же студенческого кружка, что и Станислава Бозовская, Обарецкий, Мауриций Зых и его товарищи. На страницах повести Радусский появляется, уже имея за плечами годы деятельного служения своим общественным идеалам, подернутым, правда, дымкой недосказанности. Эти идеалы проясняются лишь постольку, поскольку мы узнаем о смерти одного из его друзей юности, где-то в глухом углу отстаивавшего «социальную справедливость» и «этику», узнаем о кончине другого в тюрьме. Радусский уцелел и не изменился внутренне, как третий его товарищ — адвокат Кошицкий, судьба которого напоминает судьбу Обарецкого. После долгого отсутствия Радусский возвращается в город своего детства — Лжавец — полный стремления воплотить «замыслы, которые лелеял годами», работать «с упорным рвением».

Целью Радусского становится издание прогрессивной газеты, которая в противовес единственной в городе «чудовищно шляхетской „Лжавецкой газете“» стала бы «просвещать умы, указывать неисчерпаемые сферы приложения труда, обличать глупость, подлость и зло и понуждать к реформам с помощью не насилия, а убеждения» (I, 337).

¹¹⁰ S. Żeromski. Dzienniki, t. III, str. 223—225 и др.

¹¹¹ Из листовки социалистическо-утопической «Громады Грудзендз». Цит. по кн.: Н. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 165.

¹¹² S. Żeromski. Utwory powieściowe. Warszawa, 1898.

¹¹³ Впервые опубликовано в журнале «Głos», 1897, № 17—41.

Как видно даже из этого определения (к нему можно еще прибавить, что газета должна была стать в некоторой степени мероприятием краеведческого толка, быть «толковым источником» сведений о Лжавце и его окрестностях), цели издания были весьма скромными, а прогрессивность — весьма умеренной. Тем не менее против Радусского ополчилось консервативное общество провинциального городка, «ксендзы... богатая и захудалая шляхта... буржуа»¹¹⁴.

Общественная деятельность героя, в предшествовавших рассказах протекавшая как бы за кулисами повествования, здесь имела шансы стать предметом изображения. Однако такая организация сюжета осталась, в основном, в сфере творческих намерений писателя: были обозначены противники, фигуры поставлены на доску и обе стороны сделали по несколько ходов, но борьба за газету не стала элементом организующим и цементирующим сюжет.

Образ героя не столько раскрывается в динамическом действии, подчиненном проведению центральной идеи повести, сколько складывается в результате переживания им различных, нередко очень отвлеченных, вопросов этического и общественного порядка, не имеющих непосредственного отношения к главной теме повести. Повесть является произведением многотемным, многоплановым, в котором затрагиваются самые различные философские и социальные вопросы, а характер ее героя строится главным образом в плане выявления его духовной деятельности, напряженной работы мысли, откликающейся на проявления социального зла.

Насыщенность впечатлений характерна для героя с самого момента его приезда в родной город. Первой встречей, «оказанной» Радусскому в Лжавце, было нападение бандитов, разрушившее всякие сентиментальные представления о родных местах и вернувшее героя к неприкрытой правде жизни. Он идет по милым, опоэтизированным в его мечтах улицам и видит «потоки жидкой грязи», ржаво красные кирпичи развалившихся домов, «выглядывавшие из-под штукатурки точно ребра и внутренности хулигана, искалеченного в ночной драке». В городском предместье, «обители нищеты», он видит в окне девушку-служанку, стирающую перед пасхой свою единственную рубашку: «девушке у лохани можно было дать лет шестнадцать-семнадцать. У нее было некрасивое лицо со вздернутым носом и уродливым ртом, голову она не чесала по меньшей мере месяца два. Худая, как щепка, с плоской грудью и сильно выдавшимися ключицами; она была одета в засаленную цветастую корсетку. В глубоком вырезе корсетки с распущенной шнуровкой виднелся втянутый голый живот, тощая грудь и грязная шея. Длинными жилистыми руками, худыми, как у мужчины, с непомерно большими кистями, девушка усердно мылила и стирала какую-то грязную холщовую тряпку» (I, 299).

Это описание, в котором писатель, с одной стороны, употребляет слова, передающие чувство эмоционального, физического отвращения, а с другой — выражения, обладающие точностью почти анатомических терминов, создает настолько зримый облик девушки, изнуренной трудом, забитой и неразвитой, что естественными представляются чувства Радусского: «Старая боль, ярость, смешанная с язвительной горечью, шевельнулась в его груди. „Калибан из шекспировской „Бури“, — прошептал он беззвучно. — Полузверь, получеловек, и, пожалуй, больше зверь, чем человек. Марыся или Кася, представительница наших современных Haustier,

¹¹⁴ Аналогичную попытку издания прогрессивной газеты в своем родном городе Кельце предпринял Жеромский, вернувшись в августе 1896 г. из Рапперсвиля в Королевство Польское.

неизменный объект подозрений в воровстве, неизменная пища клопов. И однако... она стирает себе рубашку, рубашку стирает на пасху...» (I, 299).

Этот эпизод рождает в герое бурю чувств. Радусский хочет было дать девушке денег, но тут же спохватывается, видит в этом желании порыв «низкого чувства — жалости»; которое «побуждает нас подавать милостыню, чтобы наши глаза не видели зрелища, пробуждающего угрызения совести» (I, 300).

Такой же поток размышлений вызывает в герое и все другое, увиденное им в день приезда. В предпасхальную ночь писатель заставляет Радусского увидеть всю вонючую нищету, все кровавые слезы бедняков Ажавца. Он заглядывает в окно хибарки и видит старого полуслеплого резчика по мрамору, сидящего над своей работой — надгробной плитой. Вид его и его норы так ужасен, что Радусский жалеет мертвеца, которому придется покониться под этим камнем, впитавшим в себя «всю правду о делах этого мира», все «капли пота, пролитые стариком, его проклятия и безмерную тяжесть труда». В окне опустевшей сапожной мастерской он видит двух мальчиков — еврея и поляка, и, подслушивая их разговор, с горечью убеждается, что дружба ровесников, солидарность бедняков, которых «бьет каждый кому не лень», уже подточена привитым «юному католику» сознанием его превосходства над «жидом».

Глядя на здание старинного костела XIII в., Радусский думает о долгом труде и кровавом поте каменщиков, видя идущих по улицам оборванных людей — о фабричной промышленности, которая «стопудовым молотом бьет по ремеслам для того, чтобы плодами труда нищих масс завалить рынок, отнюдь не способствуя при этом повышению культуры этих масс» (I, 305).

Мысли о промышленном прогрессе и нечеловеческих условиях жизни народа, о его темноте и расовых предрассудках, спор Радусского с самим собой о религии и ее общественной роли, смена настроений отчаяния и отвращения новым приливом бодрости, убеждение в том, что «ни усталость, ни отдых не даны ему до конца пути» — вот чувства и переживания, в которых выражает себя Радусский уже на первых страницах повести.

По мере дальнейшего развития событий в повести появляются и новые мотивы. Радусский по существу совсем не занимается вновь организованной им газетой: он перепоручает свое детище счастливо найденному им редактору — такому же как и он идеалисту Гжибовичу, а сам целиком отдается новым заботам и чувствам, охватившим его после знакомства с семейством Поземских.

Сюжетная линия, связанная с драмой Поземских, на время приобретает в повести главенствующее значение. История доктора, бесплатно лечившего бедняков и в невероятных мучениях умирающего от сапа, которым он заразился в бедняцкой лачуге, ярко оттеняет основную идею рассказа. Она подчеркивает мысль о неизменной обреченности на страдания и смерть всякого, кто берется за выполнение своего общественного долга. Страдания доктора описаны с натуралистическими подробностями, нередко напоминающими врачебную запись клинической картины болезни¹¹⁵. Неотступно преследуемый призраком смерти, измученный

¹¹⁵ «Должен вас предупредить, что у меня в носу язвы. С кровавыми и дурно пахнущими выделениями. Имейте это в виду. На слизистой оболочке образуются узелки величиной приблизительно с просыное зерно. Узелки разлагаются, и на их месте возникают ранки, которые, сливаясь, постепенно покрывают всю слизистую. На дне этих ранок и вокруг них непрерывно возникают и разлагаются новые узелки, таким образом

болью, доктор постепенно теряет свой прежний облик, становится нестерпимо грубым и циничным. Жертвой неизлечимой болезни становится также самоотверженно ухаживающая за Поземским его жена. Убедившись в этом, она кончает жизнь самоубийством. Болезнь и смерть пани Марты положили конец каким бы то ни было, самым отдаленным надеждам на личное счастье как для нее самой, так и для Радусского: самозабвенно стараясь облегчить участь своего друга и его жены, он понемногу проникается к ней искренним и глубоким чувством. «Имя твое — обездоленная», — думает Радусский, стоя над могилой самоубийцы, похороненной за оградой кладбища, отвергнутой законом.

Однако ни идея жертвенности, ни идея обреченности любви и счастья не ведет у Жеромского к признанию правомерности идейного капитулянтства, к утверждению бессилия человека. Как и в рассказе «Непреклонная», в повести утверждается красота подвига, величие гибели в бою.

Эта мысль оттеняется одним вставным эпизодом, которому, по-видимому, автор придавал немалое значение. Речь идет о посещении Радусским старого букиниста. Этот эпизод перерастает в обширное, насыщенное интеллектуальной проблематикой авторское отступление. Писатель дает в нем волю своим склонностям библиофила, он воздаст хвалу книгам, любовно описывая ряд старинных первопечатных изданий, с энтузиазмом рассказывает о каталогах старого букиниста.

И «старый книжник» в свою очередь с энтузиазмом говорит о книгах, несущих миру «луч культуры» и прогресса. Он раскрывает перед Радусским старинное издание — «труд преподобного Якоба Шпренгера, иезуита, инквизитора, изданный в Кельне в 1489 г.»: «*Malleus maleficarum*» («Молот ведьм»). Бумага этой книги источена червями, переплет истлел, введение, в котором были помещены «в качестве разрешительных документов» буллы папы и грамоты императора Максимилиана I, не случайно вырезанное впоследствии, кто-то переписал «слово в слово» и вклеил на старое место, чтобы ничего не забылось. А главное в истории этой книги, что заставляет волноваться и букиниста, и Радусского, — это «приписка, сделанная по-польски в XVII в. чернилами: «Сие сочинение не достойно внимания не только католика, но и духовного лица...» (I, 361).

«Что вы на это скажете? — восклицает старик. — Видите, уже „не достойно внимания“... Уже блеснул луч культуры и проник во мрак средневековья...» (I, 361).

Много книг смотрит Радусский в лавке букиниста — книг, подлежащих сожжению, но спасенных каким-либо ревностным книголюбом. «Собрание старинных книг... это не книжная лавка и не книжный склад, это живой организм с понятным для нас языком», — не унимается старый книжник. Он толкует Радусскому этот язык, долго держит в руках «Апологию Галилея» Томазо Кампанеллы — книгу, которую «неистовый монах писал в перерыве между пытками». «Для меня эта книга как меч, сломанный в бою, окровавленный до самой рукоятки. Я не продал бы ее ни за какие деньги, ни за какие деньги!.. Для кого Кампанелла писал свой „*Civitas solis*“? Для кого? — кричал старик, подступая к Радусскому. — Безумец! Повиснуть над колом, потерять десять фунтов крови ради того... Нет, скажите, ради чего, ради чего? Ради икса, который черт знает когда еще придет, который его и не поймет-то как следует. Нет,

процесс распада тканей все усиливается. Обнажаются связи, кости. Потом все это отмирает, разрушается, отделяется. Вы слушаете меня? Слизь, выделяющаяся из носа, содержит частицы омертвевших тканей. Берегитесь, — сказал он с жуткой улыбкой, на мгновение подняв голову и смерив Радусского презрительным взглядом. — Берегитесь, с сапом не шутят!» — так говорит Поземский о своей болезни (I, 355, 356).

уважаемый, защищать Галилея, стоять на своем и ради удовольствия думать по-своему, согласиться, чтобы тебе разрывали жилы, это, знаете...» (I, 363).

Мы намеренно подробно остановились на этом эпизоде. Луч света, пронизывающий мрак, — это подвиг во имя торжества науки над религиозной схоластикой, победа свободной мысли над средневековой инквизицией. «Город солнца» для старого букиниста не только книга, но «меч, сломанный в бою». Ради «иксов», которые когда-нибудь придут на смену нам, надо бороться и отстаивать свои убеждения, как это делали «безумцы» Кампанелла и Джордано Бруно, — таков смысл вставного эпизода.

В этом сопоставлении существенно проявляется идея повести, выраженная в ее названии. До эпизода у букиниста толкование ему давал только один отрывок — пейзажная зарисовка бледного тусклого утра: «Один только раз прорвался сквозь облака и упал на землю светлый луч солнца. Большим белым пятном он бежал по равнине, гонимый мрачными тенями, и пронзал матовый, тусклый и как бы хилый свет облачного дня. Он скользя по снегам, по мертвым гребням пашен, по промерзлым, сухим остовам кустов, по оцепенелым стеблям и былинкам и, как Ноев голубь, не находил места, где бы любовно проникнуть и отдать ей свой ласковый свет, из пустоты рождающий вечную жизнь» (I, 290).

Этот образ солнечного луча, гонимого мрачными тенями и не находящего места для отдыха, символизирующий жизнь Радусского и других героев, мог бы послужить эпиграфом к повести.

Радусский, нехотя прибегая «к громким словам», называет себя «служителем света». Он превосходно видит, что гибель его газеты, зажатой в тиски интригами и финансовыми махинациями конкурентов, уже предопределена. Но он отказывается от предложений пойти на мировую, он предпочитает вести борьбу до конца, обрекая этим на разорение и голод не только себя, но и взятую им на воспитание дочку Поземских, за судьбу которой он морально ответственен. В этом решении Радусский руководствуется не какими-нибудь надеждами на неожиданную перемену к лучшему конкретной ситуации, в которой он оказался. Оптимизм, звучащий в последних словах Радусского о том, что «придет еще луч света» и озарит «трущобы и мрак», основан на его вере в будущее.

Принципам Радусского противопоставлено другое представление о смысле человеческой жизни, которое олицетворяет в повести ренегат Кошицкий. Кошицкий — типичный идеолог буржуазного хищничества, проповедник волчьей морали. Это уже не устаревший к тому времени тип ограниченного, довольного собой, благодушного буржуа. Если что и осталось в его облике от буржуазной «уютности», то разве только «уют» обстановки богатого мещанского дома с дорожкой и безвкусной мебелью, запыленными, нетронутыми книгами за стеклами шкафов, пухлой блондинкой-женой.

Эта ненавистная писателю личина спокойствия и добропорядочности срывается первыми же фразами разговора, который происходит между Кошицким и Радусским. Кошицкий нисколько не намерен скрывать, что свое положение он завоевал, отказавшись от всяких смешных представлений об «этиках» и занявшись защитой в «скользких» делах. Он откровенно признается, что накопительство, стяжательство являются главной целью его жизни. Принципы эгоистической морали Кошицкий излагает пространно, с видимым удовольствием, считая их единственно реальными, общечеловеческими. Он считает, что «страсть к деньгам» — это мотор жизни, что нет такой «святости, добродетели или закона», которым бы человек для нее не пожертвовал. «В современном обществе порядочным,

нравственным, честным можно быть, только имея капитал..., благородство мыслей и поступков находится в прямой зависимости от доходов» (I, 328, 329), — говорит Кощицкий.

Кощицкий не может поверить, что человек способен на бескорыстный и идейный поступок. «Обыкновенный человек прежде всего ищет куска хлеба для себя и своих детей, это — муравей, хлопочущий в муравейнике» (I, 323). Тот же, кто пытается не быть похожим на муравья, это в его представлении какой-то «ненастоящий», «бумажный» герой. Более того, «вороша и перетряхивая человеческий муравейник, проникая в смердящее «человеческое нутро», он приходит в полную уверенность, что природа человека — грязная: «...поверь мне, человек по натуре злое существо. Более того, — подлое. В нем таится душегубец и вор, трус и клятвопреступник» (I, 326).

Поэтому Кощицкий считает наивными, бесполезными, глупыми какие-либо попытки исправить человеческое общество («пытаться вдохнуть идеалы в эту подчиненную инстинктам слепую человеческую стихию это, ей-богу, то же самое, что дуть на море с намерением остановить его прилив») (I, 328). С пылом, свойственным ренегату, он стремится высмеять, уничтожить своих покинутых единомышленников. «Ты хочешь показать, что я ничтожество, потому что всеми силами добиваюсь состояния..., — говорит он Радусскому. — Объясни мне лучше, какую пользу принесла миру смерть Лясконца?» (I, 329).

Мы уже видели, как отвечают на этот вопрос автор и его герой. Что же касается других затронутых Кощицким проблем, главным образом вопроса о злом и добром начале в человеческой природе, то здесь дело обстоит значительно сложнее, и это связано с многоплановостью и сложностью образа Радусского.

Та сущность характера положительного героя, которая была намечена в «Непреклонной», «Докторе Петре» и других рассказах, здесь вместе с укрупнением и сравнительно большей разработкой образа развивается в сторону его осложненности. Если психологические переживания панны Станиславы вовсе не были показаны, то в «Луче» им уделено много внимания, и они весьма противоречивы.

Герой глубоко переживает людские страдания. Но вместе с тем он ощущает эту свою неразрывную связь с человеческим горем, как тягостный долг. По временам что-то в нем бунтует, восстает «животный инстинкт самосохранения». «До каких же пор ты будешь заниматься всем этим, до каких же пор ты будешь калечить себе жизнь», — спрашивает себя тогда Радусский. Он хочет «уйти, бежать, забыть обо всем... кануть в небытие...» (I, 305). Но и так поступить он не в силах, потому что связь с человеческим горем сильнее него самого. Радусский сравнивает себя с Эпаминондом, он знает, что если он вырвет из сердца «вечную боль, раздиравшую грудь, подобно копыю, ранившему Эпаминонда», то этот миг «принесет ему гибель». Получается какой-то заколдованный круг, блуждать в котором впоследствии придется многим героям позднего Жеромского.

Колебания Радусского, настроения отчаяния, беспощадный самоанализ являются как бы дальнейшим развитием той склонности к рефлексии, которой был подвержен уже Зых в «Кургане». Выявление двойственности, противоречивости человеческой природы становится здесь неотъемлемой частью изображения духовного мира человека. К мысли о зле, извечно живущем в человеке, склоняется лечивший бедняков доктор Поземский, который во время болезни называет «скотами» тех, кого он бесплатно лечил.

Мысль эта рассматривается в повести не как не имеющая ничего общего с действительным положением вещей, а как факт, отражающий закономерность жизни, но такой, с которым человек должен бороться. Даже Радусский не чужд иногда таких импульсивных душевных движений, которые и в нем обнаруживают яд разлитого в природе зла. В первый день знакомства он провожает во время дождя домой пани Марту и, оставшись с ней вдвоем в закрытом экипаже, думает, что «нельзя пропустить такой момент», и делает поползновение завязать любовное приключение. Это проявление настолько не подготовлено всем складом характера Радусского, настолько оно не укладывается в логику его развития, что нетрудно увидеть здесь своеобразную руку автора, без всякого художественного обоснования отдающего дань взятой в чистом виде модернистской теории о темном начале человеческой природы.

Усиление сложных, противоречивых тенденций в мировоззрении Жеромского проявляется и в том, что напряженная, как в «Кургане», духовная жизнь героя обогащается в повести усвоением широкого круга подчас идеалистической абстрактно-моральной проблематики. Так, примиряющую со страданиями мудрость герой ищет в учении Христа, в «Житиях святых».

Думается, что это усиление абстрактно-моральной проблематики было связано с постоянно ощущаемой самим писателем недостаточностью его положительной программы. Утверждение борьбы Радусского проводится только в плане общих, романтических категорий. И в эпизоде у букиниста, где речь идет о книгах Кампанеллы и Джордано Бруно как о символах неодолимости и бесстрашия свободной человеческой мысли, и в ряде других моментов понятие «луча» раскрывается как сила, противостоящая мраку, реакции. Миссия Радусского охарактеризована столь же общо, как миссия «слуги света».

Но всюду, где писатель пытается конкретизировать эти абстрактные понятия, их реальный смысл оказывается крайне ограниченным. Особенно наглядно это проявляется в том увлечении, с которым Радусский занимается воспитанием дочери Поземских, желая сделать из нее «женщину будущего». Практически это сводится к привитию девочке чувства уважения к физическому труду, воспитанию в ней трудолюбия и аккуратности в духе принятых в Швейцарии и Германии «культурных навыков».

Вместе с дочерью пани Марты Радусский берет на воспитание сироту — дочку умершего от сапа бедняка. Когда он приходит за девочкой и знакомится с ее братом — учеником старого резчика по камню, отныне кормильцем всей семьи, то между ними сразу возникает какое-то — писатель точно не определяет его — хорошее взаимопонимание: «Ян не мог налюбоваться на маленького работника. Он видел, как постепенно прояснялся его хмурый детский лоб, словно озаряясь светом изнутри, как потеплели его глаза, и губы сложились в милую улыбку — и тоже улыбнулся в ответ ... „Это нас согрел с мальчиком тот самый луч, о котором говорил старый букинист. Это он — главный рычаг истинной цивилизации. Все прочее „недостойно внимания“, „недостойно внимания“. Глупец Кошицкий! Он находит, что Лясконец погиб зря, ни за понюшку табаку...» (I, 393), — думает Радусский.

На первый взгляд смысл, вкладываемый этой сценой в романтически возвышенное понятие пронизывающего мрак луча света, кажется не только бедным, но и беспомощным. Но это не совсем так. Нельзя забывать, что Жеромский в силу ограниченности своих взглядов просто не мог придать устремлениям Радусского и его погибшего друга революционной практической цели. Всё же его герои по-своему, в доступной им форме искренне

служат народу, и, что особенно важно, — они противостоят идеологии, олицетворяемой в повести Кошицким, — идеологии, в которой проступают новые для польского общества, знаменующие собой наступление эпохи империализма тенденции разнузданного человеконенавистничества и культа силы.

Обозначившееся в повести новое для творчества писателя несколько модернистское тяготение к усложненной метафизической проблематике помешало Жеромскому использовать все возможности жанра и показать героя в действии. Конкретной деятельности героя, в которой должно было раскрыться главное содержание образа, в повести не показано. Это «главное» остается своеобразной «заявкой», сформулированной в обобщающе-романтическом плане. В повести нет роста характера героя, он статичен; вместо поступков жизненность образу придают переживания героя, его углубленный, психологически запутанный самоанализ.

Композиционный принцип, благодаря которому материал организован под углом зрения главного героя, характерен для творчества писателя и будет им применен в ряде последующих произведений («Сизифов труд», «Бездомные», «История греха», и др.). Так же в них будут соседствовать две параллельные плоскости, в которых раскрывается образ героя: высокий идейный пафос, жар сердца и наивность конкретной деятельности.

Знаменательно, что во многих отношениях «Луч» был провозвестником формы позднейших романов Жеромского из современной жизни. Обозначившийся в этой повести интерес к абстрактно-моральной проблематике отражал определенную философско-художественную тенденцию, наметившуюся в творчестве Жеромского середины 90-х годов.

В ряде рассказов этого же сборника, создававшихся почти одновременно с «Лучом», — «Табу», «Тени», «Легенда „о лесном брате“», — проблемы зла и добра в человеческой натуре и т. п. трактуются как перво-плановые.

В «Табу»¹¹⁶ проведена мысль о жестокости бытия, равнодушного к человеческому страданию, которое является неизбежным уделом благородных. Образ героини «Табу», пани Эвы Домбровской, которая отвергает возможность счастья, решив сохранить верность умалишенному мужу, переключается с образом Марты Поземской: та же верность во имя прежней, уже прошедшей любви, во имя долга, верность человеку неизлечимо больному, отвратительному в проявлениях этой болезни (здесь болезнь еще более отталкивающая, так как вовсе лишает мужа героини человеческого облика, оставляя ему лишь «бессмысленное звериное туловище»).

Решение героини не продиктовано, правда, одним лишь абстрактным понятием долга: польские исследователи К. Выка и Г. Маркевич, анализируя рассказ, убедительно показали, что причиной сумасшествия мужа пани Эвы были полицейские преследования, которым он подвергся за свои общественные убеждения, и, следовательно, долг ее по отношению к мужу является актом идейной солидарности с несчастьем человека, смятого в борьбе с насилием¹¹⁷. Но и при такой трактовке идеи рассказа (надо сказать, что намеки на причину сумасшествия Домбровского скрыты в сильно зашифрованном подтексте) несомненным остается, что сам

¹¹⁶ Впервые опубликовано в журнале «Prawda», 1896, № 41—42. Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. 2. Warszawa, 1957.

¹¹⁷ К. Выка. Предисловие в кн.: S. Żeromski. Nowele, opowiadania i fragmenty. Kraków, 1946, str. XXIX; H. Markiewicz. Prus i Żeromski, str. 167, 168.

по себе мотив неизбежности человеческого горя и бессилия перед лицом жестоких сил природы был для писателя в ту пору характерен.

Героиня покоряется голосу долга после вспышки внутреннего протеста (вспомним Радусского) как приказу стоящей над «земным эгоизмом» жестокой и справедливой высшей силы. Проступает характерный для Жеромского мотив нравственной невозможности счастья для мыслящего и чувствующего человека, когда вокруг бездна горя. Но при этом идея благородной жертвенности неразрывно сопряжена с мыслью о закономерности и торжестве зла в окружающем мире, зла, которое человек так же не в силах преодолеть, как не может победить болезни мужа вся ее любовь, воля, «сверхчеловеческие усилия ее души». «Какое всё это безжалостное, какое холодное, какое неумолимое..., — думает героиня, глядя на водяную гладь пруда. — Если бы я сейчас умерла, если бы я упала в воду и утонула, то меня сожрали бы раки и черви, а вода всё равно так же чудесно играла бы надо мной, рыбы так же плескались бы, и очарование, распространяемое цветущей землей, так же распространялось бы на других...» (278).

Мысль об обманчивости всего сущего, о красоте, прикрывающей жестокость и безобразие, раскрывается и в другом рассказе сборника — «Тени»¹¹⁸. Жизнь трактуется в нем в свете модернистской идеи об иррациональной основе человеческой природы. Герой этого рассказа делает горькое открытие: человек, убеждается он, «не знает о себе ничего, не знает, какая страсть вырвется из его души, в какую сторону она обратится. Станет плодом ее добро или зло, чистота или порок? Кроются ли в сердце и выйдут ли из него мысли достойного, или будут то дела преступника?... Страшно непрочна, страшно сомнительна власть человека над собой, над инстинктами души...» (293).

В свете этой теории слепых инстинктов, освобождающих в человеке неизбежно присутствующее в нем дурное, животное начало, в рассказе говорится о любви. Любовь осмысливается как чувство греховное, чистота души считается призрачной, эфемерной и противопоставлена всевластной, давящей её плоти.

Вместе с такими типично модернистскими мотивами в творчество Жеромского проникают и идеи внутреннего самоусовершенствования, религиозного смирения. В «Легенде о „лесном брате“»¹¹⁹ бесстрашная отповедь отшельника, назвавшего гордого барона, владельца замка, «разбойником, грабителем и прелюбодеем», пробуждает в этом средневековом рыцаре угрызения совести и раскаяние. Отшельник же, заставивший барона босиком и с открытой головой идти в Люцерн на покаяние, оказывается тоже потомком древнего рыцарского рода, бежавшим в горы от преступлений того мира, к которому раньше принадлежал сам, чтобы «защитить тех, кого рыцари обкрадывают и притесняют».

В этой легенде, повествующей о дважды совершившемся обращении нечестивцев-рыцарей, кроме красочной экзотики сюжета, писателя привлекал мотив очищения от скверны путем познания истины и духовного перерождения. Рассказ нельзя, конечно, расценивать как отход писателя от идей социальной борьбы за освобождение человека, но идея чисто внутреннего, духовного раскрепощения личности становится характерным элементом творчества Жеромского.

¹¹⁸ Впервые опубликовано в журнале «Tygodnik Ilustrowany», 1898, № 1—2. Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. 2.

¹¹⁹ Впервые напечатано в газете «Nowa Reforma», 1895, № 298—299 под названием «W puszczy». Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. 2.

Чтобы должным образом оценить значение и место модернистских тенденций, появившихся в творчестве Жеромского в середине 90-х годов, надо, однако, учитывать, что в принципиальных вопросах Жеромский всегда резко расходился с декадентами. Он решительно отвергал принцип безыдейного, «свободного от общества» искусства, с которым так категорично выступила в 90-е годы группа Пшибышевского, А. Гурского и других польских декадентов, объединявшихся вокруг краковского журнала «Жизнь». Провозглашаемое ими кредо антидемократического искусства, предназначенного «для тысячи изысканных аристократов духа», искусства программно антипатриотического и антинародного¹²⁰ отталкивало Жеромского от «нового» искусства. В журнале «Жизнь», где, кроме декадентов, печатались и писатели других направлений, Жеромский не опубликовал ни одной вещи, несмотря на то, что редакторы «Жизни» предоставляли ему страницы журнала. «Зовут меня в „Жизнь“, — писал Жеромский жене в 1899 г. — но этот Пшибышевский так узок в своих теориях, что я сомневаюсь, печатать ли там»¹²¹. Характерной особенностью влияния на Жеромского модернизма было, следовательно, то, что писатель, поддаваясь ему в частностях, одновременно с этим в крупных, принципиальных вопросах был чужд декадентству.

Почти одновременно с третьим сборником рассказов и повестей Жеромского выходит в свет произведение, справедливо называемое «синтезом раннего творчества» Жеромского¹²², — повесть «Сизифов труд»¹²³. Эта повесть заслуживает специального монографического исследования; нам придется ограничиться рассмотрением ее лишь с точки зрения развития в ней основной идейно-художественной проблематики рассказов.

Темой повести стало патриотическое сопротивление польской учащейся молодежи русификации народного просвещения в Царстве Польском. Это была большая, первостепенно важная проблема национальной жизни. В 70—80-е годы при варшавском генерал-губернаторе Гурко и попечителе варшавского учебного округа Алухтине русификация приняла форму самого жестокого наступления на польскую национальную культуру, литературу, язык. Польский язык был полностью изгнан не только из государственных учреждений, но и из всех учебных заведений вплоть до начальных сельских школ. Царское правительство пыталось искоренить всякое упоминание о национальной самобытности поляков — в 80-е годы даже название «Царство Польское» исчезает из официальных документов, уступая место безликому обозначению — «Привислинский край».

¹²⁰ Трудно найти в литературе более отчетливую формулировку декадентской программы, чем та, которую дали польские модернисты, напоминая писателям, что «кроме фольварков, фабрики, лавки и станка, существует прекрасный мир поэзии, гармонии, форм и цветов, зачарованная страна звуков». «Искусство не имеет цели, оно — цель в самом себе, оно — абсолюте. Искусство тенденциозное, искусство поучающее... искусство-патриотизм, искусство, преследующее какую-нибудь моральную или социальную цель, перестает быть искусством... Искусство демократическое, искусство для народа стоит еще ниже... народу нужен хлеб, а не искусство», — писал духовный вождь польских декадентов С. Пшибышевский в программной статье «Confiteor» («Życie», Kraków, 1899, N 1).

¹²¹ Письмо от 4 сентября 1899 г. Цит. по материалам проф. С. Пигоня.

¹²² J. Z. Jakubowski. Wczesna twórczość Żeromskiego. В кн.: Ś. Żeromski, str. 107.

¹²³ Впервые публиковалась в газете «Nowa Reforma», 1897, с. 7.VII по 24.IX. Повесть была, однако, задумана давно («она родилась во мне, когда я был в VIII классе, читал Тургенева...», — писал Жеромский в дневнике 24.III.1888 г.). Отдельное издание «Сизифова труда» (M. Zych. Syzyfowe prace, Lwów, 1898) вышло, как установил Ст. Айле, даже раньше сборника «Прозанческие произведения»: обе книги датированы 1898 г., но «Сизифов труд» вышел на самом деле еще осенью 1897 г., а «Прозанческие произведения» — летом 1898 г.

«Сизифов труд» Жеромского явился ярчайшим историческим документом, с большой силой запечатлевшим атмосферу жестоких национальных гонений, в которой воспитывались поколения польских школьников в 70—80-е годы XIX в.¹²⁴

Тема национального притеснения в русской гимназии в Царстве Польском переплетается в повести с проникновенным изображением духовного мира юношей¹²⁵. «Сизифов труд» — это повесть о формировании юношеского характера, о первых столкновениях с серьезными вопросами жизни, но все это — в специфических, польских условиях. Много в «Сизифовом труде» и автобиографических моментов, нетрудно узнать в клериковской гимназии, где учится герой повести Марцинек Борович, единственную в Кельцах мужскую гимназию, в свое время посещаемую Жеромским; некоторые факты биографии Марцинека (ранняя смерть любимой матери, жизнь в тронутой запустением усадьбе отца, где, приезжая на каникулы, мальчик целыми днями пропадал в лесу с ружьем и т. д.) совпадают с аналогичными моментами в жизни Жеромского. Повесть, однако, не является чисто автобиографической¹²⁶. Элемент воспоминания о детских годах придает повести ту простоту, непринужденность, которую сам писатель ценил в этом произведении (радуясь переизданию повести, он писал в 1909 г. жене, что появление «этой повести, такой простой, как рассказ ребенка, будет очень отрадным явлением»¹²⁷). Но автор не придерживается рабской верности фактам, он лишь использует их, подчиняя раскрытию основной темы — показу «сизифова труда» царских ассимиляторов.

В повести создана целая галерея образов учителей-русификаторов — и «в самом грубом значении» этого слова (учитель истории Кострюлев, держиморда инспектор Сельдев) и хитрых, «недюжинных политиков», лисей покладкой стремящихся завоевать доверие учеников (Забельский, Крестообразников). Вновь возникает как бы эхо темы Вилкина из «Кургана» — темы души опустошенной и смилившейся. Таков в повести инспектор начальных сельских школ Ячменев. Вилкин в «Кургане» в припадке горькой иронии сказал, что если бы не его болезнь, то он тоже сотрудничал бы с царским правительством. Ячменев — именно сотрудничает, он является деятельным русификатором. Но он презирует себя за это, помня, что в юности был «убежденным народником», мечтал «уничтожить тьму в „страшной России“». Теперь «чего бы он не дал, чтобы вернуться к молодости, ... иметь честное, благородное сердце» (II, 41). Нечто похожее переживает и учитель русской словесности Илларион Озерский,

¹²⁴ О правдивости изображения Жеромским русификаторской системы в школьном образовании свидетельствует сопоставление фактов, описанных в повести, с историческими документами и воспоминаниями. Очень много общих моментов можно обнаружить, в частности, между «Сизифовым трудом» и воспоминаниями о школьных годах Л. Кшивицкого (L. Krzywicki. Wspomnienia, t. 1. Warszawa, 1947).

¹²⁵ В этом отношении «Сизифов труд» может быть назван словами польского литературоведа В. Борового — «повестью о возмужании», причем такой, которая «занимает не последнее место в ряду произведений, представляемых в виде своего совершенного типа трилогией о детстве, отрочестве и юности Толстого» (W. Boroży. Powieść o dorastaniu (Żeromskiego «Syzyfowe prace»). — Pion, 1936, N 49).

¹²⁶ Даже самое беглое сопоставление повести с дневниками Жеромского за 1882—1886 гг. показывает, что писатель значительно видоизменил положенные в ее основу факты. В частности, более углубленное освещение получил в повести вопрос о влиянии на гимназистов поэзии Мицкевича, об изучении ими позитивистской социологии, особенно Бокля (последнее увлечение более характерно для студенческих лет писателя) и т. д. Специальное сравнительное исследование дневниковых записей и образа эпохи в «Сизифовом труде» дало бы ценный материал для изучения принципов типизации у Жеромского.

¹²⁷ Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła. Nowele i opowiadania, t. I, str. 13.

«светлый ум», образованный человек, но совершенно спившийся, ставший посмешищем для гимназистов.

Жеромский безоговорочно осуждает слабость этих людей, сделавшую их орудием царской ассимиляторской политики, но в его изложении печальной истории Ячменева присутствует также и доля сочувствия. Обвинение направлено главным образом на калечащую людей царскую правительственно-полицейскую систему. Но, отделяя царское правительство от русского народа, Жеромский не имел возможности (к этому не располагала и тема повести) развернуто показать передовую Россию. Изображение «честного русского человека» становится в произведениях Жеромского почти трафаретным: светлая молодость, благородные идеалы в прошлом и печальное, низкое настоящее — это было и у Вилкина, и у Ячменева, и, забегая вперед, отметим, что будет и в позднейших произведениях Жеромского (русский офицер Весницын в «Верной реке»). Писатель представляет русского человека односторонне, имея в виду один тип, видимо, наиболее соответствовавший его умозрительному представлению о русском характере, которому писатель, с русским народом непосредственно не сталкивавшийся, приписывал «подсознательное примирение с неволей»¹²⁸.

Изображая царских ассимиляторов, Жеромский со всей определенностью передает ощущение той реальной угрозы, которую создает для польской нации ассимиляторская политика. С большим мастерством художественного обобщения в повести показано, как содействуют ассимиляторам соглашательская позиция польских имущих классов, капитулянтские настроения, проистекающие из боязни «анархии» и выступлений «черни», трусость польских учителей, которые или стали законченными ренегатами (Веховский, Маевский), или, дрожа за свои места, против своих убеждений служат проведению правительственных мероприятий.

Факторы, воздействующие на духовное формирование клериковских гимназистов, показаны в повести широко и многообразно. Жеромский отмечает и такие влияния, которые сами по себе носят положительный характер, — как захватывающее юные умы чтение чудесных произведений русской литературы, повальное увлечение книгой Бокля, которая пробуждала жажду знаний, сеяла «семена бунта против небес». Но в целом система воспитания, развивая юношеский критицизм по отношению к прошлому и настоящему Польши, не способствует, по убеждению писателя, укреплению национального самосознания молодежи.

Марцинек Борович, духовный мир которого на протяжении всей повести стоит в центре внимания автора, после смерти матери, живя вдалеке от родного дома, один в чужом и неприветливом городке, среди задиристых и зачастую ранящих его сердце товарищей нуждается в участии и дружеском совете старшего наставника. Инспектору Забельскому с его умным мягким обращением ничего не стоит сделать из Боровича своего преданного поклонника и привить ему свои взгляды.

Поворотным событием в жизни Боровича и его товарищей писатель делает появление среди них нового ученика Зыгера, исключенного из варшавской гимназии «за неблагонадежность» и высланного в провинцию под надзор местных гимназических властей. С приездом Зыгера клериковские гимназисты оказываются в кругу воздействия варшавского конспиративного социалистического кружка¹²⁹. Зыгер становится «душой и

¹²⁸ S. Żeromski. *Sędzia* «obrusitiel». Цит. по кн.: S. Żeromski. *Elegie i inne pisma*, str. 195.

¹²⁹ Как и в других произведениях Жеромского, о социалистических убеждениях героя автор, по цензурным условиям, говорит очень осторожно. Тем не менее неко-

руководителем» своих товарищей-выпускников, «благодаря его влиянию; — пишет Жеромский, — направление мышления и настроения оканчивающих гимназию юношей диаметрально изменились» (II, 198, 199).

Характерно при этом, что духовное перерождение гимназистов начинается в повести с того момента, когда они впервые слышали от Зыгера поэтическое слово Мицкевича. Жеромский в детстве зачитывался Мицкевичем и Словацким, глубоко переживал третью часть «Дзядов». В повести факт влияния романтической поэзии на формирование духовного мира юношей поставлен в прямую связь с проблемой формирования патристического самосознания. Значение поэзии Мицкевича вырастает здесь до роли первостепенного фактора в том мировоззренческом переломе, который пережили герои повести.

Глубину и силу этого воздействия писатель рисует в драматической сцене декламации Зыгером «Редута Ордона». Сразу же после своего приезда на первом же уроке польского языка, который считался в гимназии необязательным и проходил чрезвычайно скучно, Зыгер с невиданной для киевских гимназистов смелостью говорит о незнакомой никому из них польской литературе, о Мицкевиче, переходит к событиям 1830 г. и читает на память отрывок из «Редута Ордона». «Детские и юношеские чувства, тысячекратно оскорбленные, неслись теперь к слушателям, воплощенные в слова поэта, взрывались среди них, как гранаты, свистели как пули, окутывали души дымом и гарью боя. Сердце Марцина вдруг рванулось, словно хотело выскочить из груди, тело его сотрясало от внутреннего рыдания. Он крепко стиснул зубы, чтобы не заплакать в голос» (II, 195), — такую картину первого знакомства с поэзией Мицкевича рисует писатель.

Так со знакомства с романтической литературой, с чтения запрещенных книг — Мицкевича, Словацкого, Мохнацкого, мемуаров 1831—1863 гг. — в жизни школьников начинается новая эпоха. «В знакомые до сих пор юным юношам области словно бурный поток из внезапно открытых шлюзов ворвались: великая эмигрантская поэзия, история революций и упадков, подлинная история деяний польского народа, а не его правительства, вечно новая, залитая кровью...» (II, 199); «Поэзия и литература эпохи Мицкевича сыграла в жизни Боровича огромную роль, изменила все его представления... Душа его под влиянием этих книг боролась с собственными заблуждениями, совершенствовалась и закалялась, принимая постоянную форму, как раскаленное добела железо, опущенное в холодную воду» (II, 200).

Если мы вспомним разговор о книгах в доме букиниста из повести «Луч», можно будет сделать вывод, что обращение к революционной литературной традиции как к правдивому документу народной жизни, как к живому действенному союзнику в борьбе за идеалы современности было одним из оригинальных, характеризующих манеру Жеромского художественных приемов¹³⁰.

торые слова Зыгера означают, что в Варшаве он принадлежал к организации («мы изучали литературу», «мы читали», — говорит он о себе). О характере же этого кружка дает представление аналогичная студенческая организация, изображенная в «Кургане» и «Непреклонной». Даже сам по себе факт исключения из гимназии, вероятнее всего, объясним «недозволенным» интересом к социалистической литературе: так, известно, что из келецкой гимназии был исключен ученик IV класса Владислав Шайбо за чтение книги «Избранная поэзия для рабочих», изданной в Женеве организацией «Пролетариат» (A. Rybarski. Szkoły kieleckie. Księga pamiątkowa kielczan. Warszawa, 1925, str. 70).

¹³⁰ Подробно этот вопрос освещен нами в работе «Мицкевич и Жеромский» — «Литература славянских народов», вып. I. М., 1956.

В новом, создавшемся после приезда Зыгера гимназическом кружке Жеромский отводит большую роль другому герою повести — крестьянскому парню Анджею Радеку. Радек был единственным из гимназистов, который еще до приезда Зыгера перечитал много запрещенных книг, найденных им в старом чулане шляхетского дома, где он был репетитором. В кружке старших товарищей, выпускников гимназии, Радек принят как свой; более того, он явно пользуется особым доверием Зыгера, с которым, как пишет Жеромский, Радека «соединили узы дружбы не на жизнь, а на смерть». По-видимому, Радека посвящает Зыгер в свои планы, открывает ему те перспективы, которые ведут далее чтения запрещенных польских книг. На эти мысли наводит один интересный эпизод повести: Радек однажды в кругу товарищей запел «сильным как, бряцание стали, голосом никому не знакомую песню:

Тяжкий млат,
Куй булат!..

Тогда Зыгер бросился к нему, тряхнул его за плечо и повелительным голосом прикрикнул: «Радек, замолчи!» Анджей взглянул на него, кивнул головой и пробормотал: «Молчать? Ну ладно, помолчим...» (II, 206).

Этот эпизод (а надо сказать, что неизвестные гимназистам слова песни были припевом польской революционной песни «На баррикады, рабочий народ») дает основание предположить, что в образе Радека писатель подчеркивал его способность воспринять социалистическую пропаганду, его активную роль как носителя патриотических и социальных идеалов. Здесь Жеромским развита одна из основных идей как повести, так и всего его раннего творчества — идея неизбежного пробуждения человека из народа, вовлечения его в активную общественную деятельность.

В истории Радека — деревенского свинопаса, ставшего одним из лучших учеников гимназии, выходящего на широкий жизненный путь, снова оживает в повести тема деревни — нищей, забитой, полудикой¹³¹, оживает тема самоотверженной просветительской деятельности радикальной интеллигенции. Радек никогда бы не приобщился к знаниям, к культуре, не стал бы полноценным человеком, если бы им не занялся чахоточный идеалист-учитель Палюшкевич, брат по духу «непреклонной» панны Станиславы. Батрацкий сын Ендрусь Радек — это как бы дальнейшее развитие образа того паренька, которому давала книжки панна Станислава и который рисковал жизнью, чтобы спасти ее.

Очерченная в повести духовная эволюция Радека показывает, чему мог научить, чему учил такой учитель. Палюшкевич открыл перед мальчиком «широкие горизонты в науке и вообще в мире», разбудил в нем природные способности, тягу к знаниям и железную настойчивость, с которой крестьянский мальчик, невзирая ни на какие трудности, перебиваясь уроками и голодая, после смерти своего опекуна продолжает учиться

¹³¹ Положению польской деревни посвящены также в повести несколько авторских отступлений, в которых в яркой, насмешливой манере писатель рисует суровые обычаи затерянных в лесах деревень, говорит о хозяйничании кулака Сдыбеды, превратившего большинство малоземельных крестьян в своих батраков. С полемической страстностью обрушивается Жеромский на «благотельную» реформу 1864 г., которая дала крестьянам крошечные наделы неурожайной каменистой земли и на этом остановилась, «предоставив их развитию собственной промышленности». Эти лаконичные, большей частью публицистически окрашенные авторские отступления придают основному повествованию глубину и насыщенный социальный фон.

дальше. Юноша не может без ярости и стыда вспоминать, как его самого, когда он был еще мальчишкой-подпаском, барские дети науськивали на учителя, поощряли в передразнивании кашля чахоточного «Галки», бросая за это подачки в виде ломтя хлеба с медом или полусгнившего яблока.

Учитель «Галка», этот «тихий, бедный, истомленный болезнью человек, который на всю эту глупость окружающего мира, на всю его подлую злобу и мерзость взирал с небрежной усмешкой и с научной точностью объяснял, почему все это так, словно решал запутанное для других, но ясное для него алгебраическое уравнение» (II, 147), помог Радеку преодолеть ту дистанцию в знаниях, в образовании, которая отделяла крестьянского мальчика от «интеллигентного» общества, он приблизил его жизненный старт к тому уровню, с которого вступали в жизнь Борович и его товарищи. И тем самым, по мысли Жеромского, Радек уже получил преимущества перед своими однокашниками-шляхтичами, ибо при прочих равных условиях крестьянская целеустремленность, настойчивость, народный патриотизм Радека неизмеримо возвышали его над другими героями повести. В конце повести образ Радека явно выдвигается на первый план, оттесняя Боровича. Это было сознательным намерением автора, о чем свидетельствует факт, что в переиздании повести в 1910 г. она была названа писателем «Анджей Радек или Сизифов труд».

Таким образом, Жеромский связывал свои надежды на будущее польского освободительного движения с Радеком — крестьянином, воспитанником самоотверженного пропагандиста-интеллигента. На это иногда ссылаются в доказательство того, что в решении национального вопроса «Жеромский стоял на позициях национальной солидарности»¹³². С этим утверждением трудно согласиться. Провозглашая лозунг «национальной солидарности», польская реакция полностью отрицала различия классовых интересов трудящихся и эксплуататоров. Жеромскому же не было свойственно не только отрицание, но и затушевывание этих различий. Позиция его была своеобразной формой «крестьянского социализма», основывавшегося на вере в революционные возможности крестьянства, будимого социалистически настроенной, радикальной интеллигенцией. Наша задача не в том, чтобы показать кардинальное отличие этой позиции от революционного марксизма, — она очевидна. Мы должны подчеркнуть то, что было в ней прогрессивного, несмотря на ее классовую и историческую ограниченность. Прогрессивное содержание, заключающееся в подлинном демократизме, в органическом соединении всех надежд на будущее страны с борьбой народа, при полном понимании антинародной и антипатриотической роли шляхты и буржуазии, ярко выразилось в раннем творчестве Жеромского.

Повесть «Сизифов труд» чрезвычайно характерна для того пути, который проделал писатель, изображая героя из народа. Этот путь вел от Валека Гибалы и Обали, в которых писатель еще намеренно подчеркивал дистанцию, разделяющую этих «полу-людей, полу-животных» от «цивилизованных» людей, через образ «солдата — скитальца», эпизодические образы подлых крестьян-патриотов к изображению народного героя, представляющего активизирующуюся социальную и патриотическую силу современности. Этот путь явился отражением объективного исторического развития общественного движения в стране, в процессе которого все более росли классовое самосознание и политическая активность народных масс. Уже в своем раннем творчестве Жеромский был тем «чувствитель-

¹³² J. Z. Jakubowski. Wczesna twórczość Żeromskiego. В кн.: S. Żeromski, str. 112.

нейшим детектором», чутко улавливающим и верно сигнализирующим «проходящие над Польшей волны истории» — как очень метко охарактеризовал этот присущий писателю дар чувства современности Ян Гемпель¹³³.

* * *

Ранние произведения Жеромского дают возможность говорить об уже сформировавшейся художественной манере писателя. На основании проведенного анализа можно выделить некоторые, наиболее характерные для нее творческие приемы.

Уже для ранних произведений Жеромского показательна тенденция к своеобразному стиранию граней между жанрами, к насыщению эпического жанра лирической взволнованностью. Это выразилось в его напряженно-страстной, эмоциональной манере повествования. Писателю не был близок тот «большой эпический стиль», который, используя определение Гегеля, «состоит в том, что произведение поется как бы само и выступает самостоятельно, без автора во главе»¹³⁴. Авторская позиция, авторская оценка действительности всегда не только ощутимы в произведениях Жеромского, но и являются одним из главных средств раскрытия замысла, вынесения приговора явлениям жизни.

Большую роль в произведениях Жеромского играет образ повествователя. Этот образ всегда более или менее однотипен и обнаруживает тенденцию к слиянию с образом героя («Курган», «Луч»). А так как типаж положительного героя у Жеромского в свою очередь тоже всегда определен, то ранние произведения писателя независимо от того, написаны ли они от лица героя — участника событий или от лица автора-рассказчика, окрашены, как правило, общей для всех них авторской интонацией. Она многокрасочна и характеризуется удивительными сочетаниями различных приемов изображения — от резкой иронии и сарказма до тончайшей лирической мягкости и героической патетики. В интонации преобладают переходящие в публицистическую полемику сатирические приемы в изображении тех явлений жизни, против которых направлен обличительный пафос произведения, и мягкий юмор в сочетании с лиризмом при создании образов положительных героев.

В сатирической характеристике отрицательных персонажей гротеск не всегда используется как основной прием: наряду с гротескными образами (наиболее характерен в этом «Курган», где тяготение к гротескному плану изображения, возможно, проявилось под влиянием Салтыкова-Щедрина, которым увлекался в ту пору писатель), сатирическое обличение достигается выявлением внутренней абсурдности факта, путем его мнимого признания и апробации, через подтекст, опрокидывающий смысл иронического утверждения, и т. п.

Интересна особенность манеры Жеромского, благодаря которой ирония и юмор служат также и утверждению положительного идеала. Ирония и юмор — это излюбленный род литературного оружия Жеромского, и писатель мастерски пользуется ими во всех оттенках. В тех случаях, когда смех относится к явлениям и типам, с точки зрения автора положительным, юмор писателя становится мягким, теплым, граничащим с лиризмом и вследствие эмоциональности повествования легко переходящим в патетическую интонацию. В задушевности и мягкости лирико-юмористических интонаций Жеромский следовал Прусу, «грустную улыбку» которого он

¹³³ J. Hempel. Szarzyzna. — Цит. по кн.: S. Żeromski. Dzieła, t. I, str. 7.

¹³⁴ Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения, т. XIV, стр. 235.

очень ценил. Так же как Прус, Жеромский не увлекался внешним комизмом, не гнался за смешными ситуациями. Юмористический оттенок в характеристике его положительных персонажей достигался определенной трактовкой, определенным подходом к описываемым, очень часто вовсе не смешным событиям.

Используемые Прусом приемы юмористической характеристики положительных персонажей Жеромский углубил и развил. Это связано с тем, что Жеромский дальше Пруса пошел в изображении внутреннего процесса духовных исканий человека. Его герой — более тонко, противоречиво организованная, более напряженно, тревожно мыслящая и чувствующая натура. В его духовном облике, как правило, большое место занимает беспокойное чувство самокритицизма. Поэтому применение юмористических средств было у Жеромского органической частью того арсенала приемов, с помощью которых он создавал образы положительных героев.

«К юмору расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, нравственного, которые одушевлены страстной любовью к нему... Люди, расположенные к нему, люди с деликатною, раздражительною и вместе наблюдательною, беспристрастною натурою, от взгляда которых не скроется ничто мелочное, жалкое, ничтожное, низкое. Очень много всего этого замечают они и в себе. Сознывая свое внутреннее достоинство, человек, расположенный к юмору, очень хорошо видит все, что есть мелкого, невыгодного, смешного, низкого в его положении, в его наружности, в его характере...», — писал Н. Г. Чернышевский в статье «Возвышенное и комическое»¹³⁵. Это определение юмора как особой, свойственной возвышенным натурам, способности к самокритицизму, как «смеси самоуважения и самоосмеяния, самопрезрения» исключительно хорошо применимо к Жеромскому. Писателю в большой степени была свойственна склонность к «юмористическому расположению духа»¹³⁶, «талант искренности и отрицания»¹³⁷. Атмосфера иронического подшучивания, отражающего благородную требовательность к себе автора и его героев, постоянно присутствует в произведениях писателя. Ею писатель сопровождает те ситуации и чувства героев, которые без юмористического оттенка могли бы показаться сентиментальными и выпященными. Ироническим самоосмеянием, подшучиванием над собственным несовершенством герой часто заменяет готовую вырваться из уст гневную жалобу на несовершенство окружающего мира. Зых, например, видя, как полковник избивает солдата, думает, что «поистине надо было обладать колоссальной трусостью, чтобы тут же не назвать себя «внутренним врагом отчизны». На самом же деле здесь не может идти и речи о какой-либо «трусости» Зыха. Глубина его самокритицизма отражает только остроту переживания социального зла, настолько сильную, что невозможность для героя помешать насилию и хотя бы разделить участь страдающего человека вырастает в глазах Зыха до размеров подлости и трусости.

Высокие чувства, с которыми связан юмор и ирония у Жеромского, часто прорываются наружу, и тогда иронический план изображения сменяется грустной, проникновенно-лирической интонацией или полемическим, публицистически-заостренным отступлением. Такими переходами от лирической взволнованности к гневному бичеванию законов, заставляющих лучших, благородных людей гибнуть в неравной борьбе с насилием, ис-

¹³⁵ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, стр. 188—189.

¹³⁶ Там же, стр. 189.

¹³⁷ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 94.

полнено авторское отступление, которым вводится в повесть известие об аресте Янека («Курган»). Большая гамма лирических оттенков сменяет насмешливый по началу, самоуничижающий тон, в котором выдержано письмо героя к отцу в рассказе «Доктор Петр».

Тонкая лирико-поэтическая образность этого произведения превосходно выразилась в одном отрывке, где Петр, засыпая, слушает разговор старых часов, рассказывающих ему о страданиях, вынесенных его отцом в разлуке с сыном. «Ты не знаешь, ты не знаешь, дитя, что такое тоска, — поет старый маятник. — Взгляни один только раз, взгляни, соня, открой глаза. Видишь ты эту слезу, которая, скатившись из глаз старика Цедзыны, ... повисла на самом длинном кончике его левого уса? Какая она тяжелая, какая крупная эта слеза, какая ужасающе крупная! Кап! — с шумом скатилась она на носок левого сапога. Что это? Что это? Вон катится другая, еще крупнее, еще тяжелей... Кап? — уже висит на усах. А старик ужасно боится, как бы она не упала с шумом на когергу и не спугнула твоего сна. Посмотри, как забавно, как смешно и неловко, снимает он ее двумя пальцами с уса... Эти слезы, — рассказывают старые часы, — были в сердце как тоненькие волоконца, тоньше, чем нить паутины, в том месте, где никогда не затягивается ранка тоски. Было их множество, и кончик у каждого был острый, как жало у комара. Целой колонией гнездились они в сердце и носили громкое название бацилл тоски. У многих эти коварные существа убили душу, у многих отняли разум, да, да, мой друг... И ты явился, могучий, и отравил их одной единственной сыновней лаской. И они умерли, одна за другой, и каждая из них превратилась в большую слезу счастья. Ты только подумай... если бы хоть одна из этих слез упала на твою душу... ты только подумай — ведь она смысла бы тебя с лица земли, — нет, ты только подумай...».

Свойственная героям глубина чувств выражена в этом отрывке в полной поэтической условности, в оригинальной форме.

Исходный юмористический аспект изображения сменяется у Жеромского и публицистическими отступлениями. Публицистическая насыщенность, иногда даже вторжение ничем не прикрытой публицистики (в форме философско-политических диалогов персонажей, размышлений героев, авторских отступлений) характерны вообще для творчества писателя и свойственны ранним рассказам и повестям этих лет. Иногда это обширные внесюжетные отступления, обычно же писатель, вынуждаемый к этому цензурными условиями, пользуется более подходящим оружием — приемом требующего расшифровки намека, недосказанности и иносказания, двуплановой, полной иронии и умолчания речью.

В. И. Ленин отмечал «меткость» высказывания Л. Фейербаха, заметившего, что «остроумная манера писать состоит между прочим в том, что она предполагает ум также и в читателе...»¹³⁸. Для рассказов и повестей Жеромского настолько характерен скрытый политический подтекст, что понять их можно, только досказав за автора составляющие «второй план» произведения скрытые параллели, намеки на конкретные политические явления.

По сравнению с произведениями предшественников, рассказы и повести Жеромского дают более глубокое и всеобъемлющее раскрытие психологии героев. В них заметно ощущается повывисшийся интеллектуальный уровень героя, чувствуется напряженное биение социальной мысли, столкновение философских и политических взглядов. Писатель стремится к изображению человека в его внутренней противоречивости, многогран-

¹³⁸ В. И. Ленин. Философские тетради. М., 1947, стр. 57.

ности, вводит для этого новые приемы психологического анализа — внутренние монологи, диалоги, воспоминания. В использовании этих приемов он следует за Толстым («Читаю Толстого „Войну и мир“ и учусь настоящей психологии», — писал Жеромский в одном из своих писем 1892 г.)¹³⁹.

Углубленное познание человека, расширение изображения сферы проявления человеческого духа иногда сопряжено у Жеромского и со снижением уровня его реализма, с отступлением от его принципов в частностях. Общий кризис буржуазной культуры затронул Жеромского, проявился в его творчестве в том, что писатель придает своим героям черты ущербности, направляет их умственные искания на путь познания абстрактной истины, абстрактного понимания добра и зла.

Но в целом при изображении человеческого характера в творчестве Жеромского господствует трезвый реализм. Он диктует писателю точную и глубокую психологическую и социальную мотивировку человеческих поступков, определяет и все другие приемы изображения характера.

Кроме психологического анализа, большую роль в произведениях Жеромского играют также конфликт, обычно крайне драматичный, различные средства косвенной характеристики — описание обстановки, раскрытие характера героя через восприятие его другими персонажами, прием контраста. Портретная характеристика при этом сведена до минимума, так как всё внимание писатель уделяет внутренней умственной жизни.

Трезвый реализм в мотивировке поступков и характеров героев писатель сочетает с предъявлением им высоких нравственных требований, заставляет их следовать возвышенному романтическому идеалу. Романтические черты, свойственные раннему творчеству Жеромского, проявляются в страстном утверждении этого идеала, в утверждении высоких идейных и жизненных принципов героев. В описании же быта романтизированных героев писатель сохраняет строгую реалистическую логику, суровую и беспощадную жизненную достоверность — вплоть до появления иногда натуралистических акцентов (так, в описании смерти Станиславы в «Непреклонной» он останавливает внимание на неэстетическом виде умирающей, отмечает, что изо рта у прекрасной больной текла слюна, что жилы на ее лице набухли и т. д.).

Немало можно сказать также и о других характерных для раннего Жеромского художественных приемах. Обращает на себя внимание стремление писателя в создании типических характеров и ситуаций отталкиваться от достоверных, часто самим им пережитых фактов. В связи с этим во многих произведениях писателя встречается известная повторяемость отдельных автобиографических мотивов (мотив бездомности героев, терпимых ими материальных лишений и т. п.).

Своеобразием отмечен пейзаж в ранних произведениях писателя. Он выступает как фон, контрастирующий или созвучный переживаниям героев, пронизан лирической взволнованностью. Природа, жизнь птиц и зверей, описывается писателем со знанием ее малейших оттенков, присущим только охотнику и натуралисту, каким и был Жеромский. Вместе с тем пейзаж всегда дан неотделимо от тех переживаний, которые вызывает он у человека.

Большой вклад внес Жеромский и в развитие литературного языка. Этот вопрос представляет особый интерес и требует специального исследования. Отметим только, что писатель пошел дальше своих предшествен-

¹³⁹ Цит. по кн.: S. Piolun-Noyszewski. Stefan Zeromski. Dom, dzieciństwo i młodość, str. 277.

ников в обогащении литературного языка живым разговорным языком, народной речью. Использование народной речи, провинциализмов, широкое применение писателем своеобразного жаргона студенческой среды было лишено, однако, натуралистического преувеличенного копирования и не разрушало чистоту и образность художественного языка. Ранним произведениям Жеромского не были еще присущи проявившиеся в позднейшем творчестве писателя тенденции к абсолютизированию художественного слова, к игре словом.

* * *

Творчество Жеромского 1889—1898 гг. является важным этапом в литературной и общественной деятельности писателя. В этот период закладываются демократические основы его мировоззрения, появляется интерес к социалистической теории, формируется реалистическая эстетика писателя. В раннем творчестве складывается тот круг идейных и художественных проблем, который в основном останется характерным для всего творчества писателя. Уже в это время Жеромский проявляет постоянный интерес к социальным вопросам, подчеркивает непримиримые противоречия между трудом и капиталом, стремится найти те социальные силы, которые могли бы вступить в решительную борьбу с капиталистическим рабством, обращается к теме национально-освободительной борьбы народа.

В разработке этих проблем сказалось идейное и художественное новаторство Жеромского, его способность чрезвычайно эмоционально изображать народное горе, стремление осмыслить изображенное, разбудить мысль читателя с помощью авторского комментария, отражающего знакомство писателя с социалистической теорией, его попытки создать образы героев — активных борцов с общественной несправедливостью. Новаторский характер носила также разработка писателем образа крестьянина-героя и проблемы народного патриотизма на историческом и современном материале.

Творчество Жеромского обогатило польскую реалистическую литературу и в художественном отношении. Новые черты реалистического стиля, проявившиеся в ранних произведениях Жеромского, отразили своеобразие художественной манеры писателя, полностью раскрывшееся в позднейшем его творчестве. Многие из особенностей творчества Жеромского были в то же время характерны и как проявления специфики реализма конца XIX—начала XX в. в польской литературе в целом. К ним относятся введение лирического элемента в повествование, использование юмористических приемов и романтической образности при создании образов положительных героев, расширение возможностей психологического анализа, бурное вторжение публицистики и употребление иносказаний. Использовал писатель и отдельные элементы, применявшиеся писателями-натуралистами и импрессионистами, при отрицательном в целом отношении и программной борьбе с эстетикой этих направлений.

А. А. Зайцева

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТОДА И СТИЛЯ ПОЭМЫ ЯНА КОЛЛАРА «ДОЧЬ СЛАВЫ»

Одной из самых ярких фигур раннего периода чешского культурно-национального возрождения является Ян Коллар (1793—1852), автор известной лиро-эпической поэмы «Дочь Славы». Эта поэма не только оказала большое влияние на формирование общественной мысли и национального самосознания современников поэта, но и не утратила своего интереса до наших дней. Идейные и художественные достоинства «Дочери Славы» обусловили значение поэмы как одного из блестящих памятников славянской литературы и дают возможность каждому новому поколению находить в ней близкие для себя идеалы.

В течение всей жизни Коллар упорно работал над поэмой, беспрестанно дополняя, расширяя и переделывая ее. При жизни поэта вышло четыре издания «Дочери Славы»: в 1821, 1824, 1832 и 1845 гг.¹ Наиболее интересны ее первые три варианта. — Различия между ними настолько велики, что каждый из них представляет собой как бы самостоятельное произведение.

«Дочь Славы» занимает центральное место в творческом наследии Коллара, являясь поэтическим обобщением всего жизненного опыта поэта, синтезом и развитием его политических, литературных и философских взглядов.

В чешском литературоведении, особенно в последнее время, появился ряд ценных и интересных исследований, посвященных творчеству Коллара². Тем не менее некоторые вопросы в литературном наследии Коллара до сих пор остаются нерассмотренными. Так, например, почти не исследован ранний период творчества, не изучено художественное своеобра-

¹ Хотя название «Дочь Славы» поэма получила только в 1824 г., ее первым вариантом условно можно считать уже «Сонеты» (первый и самый большой раздел сборника «Стихи» 1821 г.). Так «Сонеты» рассматривал и сам поэт (они полностью вошли в «Дочь Славы» издания 1824 г.), указывая на титульном листе «Дочери Славы» 1824 г., что это второе издание.

² Z. Nejedlý. O literatuře. Praha, 1953, str. 101—120; F. Wollman. Slovanství v jazykově literárním obrození u slovanů. Brno, 1958; A. Mráz. Ján Kollár. Slovenský spisovateľ, 1952; K. Rozenbaum. Jdeový charakter Kollárových rozpráv o slovanskej vzájomnosti — Ján Kollár. O literárnej vzájomnosti. Bratislava, 1954; F. Vodička. Gesty a cíle obrozenecké literatury. Praha, 1958; K. Krejčí. Klasicistické tendence v literatuře českého obrození. — «Slavia», R. XXVII, 1958, seš. 2.

ние его поэзии, не выяснены причины обращения поэта к тем или иным формам и жанрам, не исследованы вопросы, связанные с художественным методом Коллара, недостаточно прослежена эволюция его творчества на материале сравнения различных изданий поэмы «Дочь Славы» и т. д.

Задачей данной статьи и является (в той степени, насколько это удастся автору) ответить на поставленные вопросы³.

* * *

Первый поэтический сборник Коллара «Стихи» вышел в Праге, в 1821 г.⁴ Коллар подготовил его сразу же после возвращения из Иенского университета на родину. Однако еще в начале 1820 г. поэт послал часть материалов сборника в Прагу к И. Юнгману (взявшему на себя его редактирование и издание), поскольку ряд стихотворений был сочинен Колларом раньше, во время его пребывания в Иене и путешествия по славянским землям⁵.

И. Юнгман, ознакомившись с материалами, сообщал Коллару, что издать переданные на его попечение стихи было бы для него радостью, но «цензура препятствует всему»⁶. В условиях меттерниховского режима не могло быть и речи об опубликовании всех стихотворений Коллара. Это привело бы не только к запрещению сборника, но и могло грозить автору лишением свободы или даже изгнанием. Поэтому Юнгман, учитывая политическую обстановку в Австро-Венгрии тех лет, сам исключает из сборника ряд эпиграмм и стихотворение «Патриот»⁷. Несмотря на такие предосторожности, цензоры из сборника «немилосердно много вычеркнули»⁸. Как утверждает современник Коллара поэт Ф. Л. Челаковский, изъятый материал составил «половину стихов Коллара»⁹.

«Стихи» Коллара представляли собой небольшую книжку в 88 страниц. Тираж издания был около 500 экземпляров¹⁰. В сборник вошли «Сонеты», «Элегии», «Разное» и «Афоризмы». Наименее интересной частью сборника являлись написанные на любовную тематику «Элегии» — они не выходили за рамки самых заурядных стихов, писавшихся в подражание античным поэтам. В разделах «Разное» и «Афоризмы», несмотря на цензурные купюры, преобладали свободолюбивые патриотические мотивы. Ода «Краледворская рукопись» (несмотря на то, что целая строфа из нее была изъята), стихотворение «Славянка — братьям и сестрам» и ряд афоризмов, таких, как «Славянские писатели», «Вежливость», «Некоторым»,

³ С основными биографическими сведениями о поэте и общей характеристикой его мировоззрения на русском языке можно ознакомиться в статьях: З. Неедлы, Ян Коллар — певец славянской взаимности (к 150-летию со дня рождения Яна Коллара). — «Славяне», 1943, № 8, стр. 28—32; А. Фадеев, Он любил Россию и был любим ею (к 150-летию со дня рождения Яна Коллара). — «Славяне», 1943, № 8, стр. 32—33. В. А. Матула, Ян Коллар и дружба славянских народов. — «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», 1952, вып. 8.

⁴ «Básně Jana Kollára». Praha, 1821.

⁵ См. J. Kollár. Spisy, d. IV, 1862, стр. 237, 269.

⁶ Письмо Юнгмана к Коллару от 28.X 1820. — Casopis Českého Musea (далее — ССМ), 1880, стр. 41.

⁷ В письме к Коллару Юнгман сообщает: «„Патриота“ и несколько эпиграмм я сам изъят и спрятал до лучших времен, хотя, впрочем, „Патриот“ ходит в списках и лучшим из наших известен» (подчеркнуто в оригинале. Там же).

⁸ Письмо Юнгмана к Коллару от 15.II 1821. — ССМ, 1880, стр. 42.

⁹ Письмо Челаковского к Камариту от 9.XII 1820. — «F. L. Celakovského Sbrané Listy». Praha, 1865, стр. 48. Возможно, что это заявление было некоторым преувеличением (см. J. Jakubec. Původní podoba Kollárových «Básní» z r. 1821. — «Obzor literární a umělecký», 1901, R. 3, č. 7, стр. 97—99).

¹⁰ Письмо Юнгмана к Коллару от 14.IV 1821. — ССМ, 1880 стр. 43.

«Бесполезная работа», «Энтузиаст», «Награда», «Народные песни», «Славянские библиотеки» и др., рисовали поэта как смелого патриота, отважно борющегося за свои идеалы, призывающего к любви к родине, народу, языку, обычаям, характеризовали его как просветителя-гуманиста.

«Сонеты» — самый большой раздел сборника — состояли из двух частей и насчитывали 86 сонетов¹¹. Они не были связаны каким-либо определенным сюжетом. В первой части «Сонетов» (с. 1—37) поэт воспекает счастливую любовь, во второй (с. 38—86) рассказывает о своих страданиях в разлуке с любимой. Единство «Сонетов» было обусловлено единством их лирического героя. Несмотря на смысловую независимость и самостоятельность каждого сонета, несмотря на то, что в каждом из них был отражен лишь какой-то отдельный момент психической жизни героя, все вместе «Сонеты» воссоздают единую картину, раскрывают внутренний мир авторского «я», являются сложным поэтическим отражением событий реальной жизни и интимных переживаний поэта, рассказом о его глубококом чувстве к Фредерике Вильгельмине Шмидт, впоследствии ставшей его женой.

«Сонеты» представляют собой дальнейшее развитие тех преромантических тенденций, которые проявляются уже у предшественников Коллара. Например, лирического героя «Сонетов» характеризуют глубина и сила страсти (с. 18, 59, 63), романтическая неудовлетворенность и неуравновешенность, стремительные переходы от состояния экстаза, ликующей радости к безднам тоски и скорби (с. 15, 75). Все эти настроения стремительно сменяют друг друга.

В одно и то же время поэт испытывает самые противоречивые чувства: «То рыдаю, слезы проливая от тоски, то вновь лицо, глаза веселы. Тоскую и ликую в краткий миг!» (с. 3 и др.). Для поэта характерно любовное, наслаждение глубиной собственных страданий:

Zapomenout? Ne, to možné není;
Raději chci věčně toužiti,
Volím nemoc, nežli ozdravení.

Забутъ? Нет, невозможно,
Лучше я буду вечно страдать,
Я предпочитаю болезнь, а не
выздоровление;

с. 59

неясность стремлений:

Jítli mám světem nejširějším?
Mámli státi? Cili seděti?
Jen chci cosi, ano věděti,
Co chci, umem nelze denně
mdlejšim...

Идти ли по свету широкому?
Остановиться ли? Или сидеть?
Я хочу чего-то, но понять,
Чего я хочу, не могу умом, день ото
дня все более туманившимся...

с. 3

Романтический колорит «Сонетов» был хорошо почувствован уже исследователями творчества Коллара конца XIX—начала XX в. Я. Влчек, например, так характеризует «Сонеты»: «Уже в этом иенском зародыше «Дочери Славы» на Колларе существенно сказываются образцы и влияния романтической школы. Предпочтение он отдает лирике, вершине поэтического искусства с точки зрения немецких романтиков; лирике эротической, наисубъективнейшему выражению чувства, связанного с рефлексией»¹².

¹¹ Текст сонетов указывается по изданию «Jána Kollára prva sbierka básnická z roku 1821», Turč. Sv. Martin, 1921.

¹² J. Vlček. Dějiny české literatury, d. II. Praha, 1951, str. 325.

Интересно, как поэт рисует образ своей возлюбленной Мины, впоследствии занявший центральное место в его поэме. Коллар описывает реальную возлюбленную, свое подлинное чувство, но ни в одном из сонетов мы не найдем ни одной конкретной детали, которая как-то определенно характеризовала бы Мину, позволила бы зримо представить ее образ. Описание дается поэтом исключительно в эмоциональном плане. Даже в тех отдельных случаях, когда поэт воспекает голубые глаза возлюбленной (с. 25) или ее золотой локон (с. 23), то и это является лишь поэтической фикцией, так как к реальной Фредерике-брюнетке с карими глазами это не имело никакого отношения и не воссоздавало ее образа. Поэт стремится создать определенное настроение, воспеть идеальную красоту и любовь. Образ возлюбленной он рисует в крайне гиперболизированных чертах:

Tak vše při ní outlé, čisté, lehké
Tak vše kryje stydu opona,

Ze to nelze vypsát ruce křehké

V tmě tak z ní line oslona,
Ba i vedne, jestli při ní sedím,

Radej v slunce než jí ve tvář hledím.

Так в ней все хрупко, чисто, легко,
Так все прикрито завесой
стыдливости,
Что все это нельзя описать слабей
рукой.

Во тьме от нее излучается сияние,
Но даже и днем, если я около нее
сижу,
Мне легче смотреть на солнце, чем
на ее лицо.
с. 18

Для поэта менее страшно увидеть, как тучи солнце гасят, молния расщепляет деревья столетние (с. 6), чем взглянуть в глаза любимой, ибо:

Její pohled! Ů mlč, ó mlč, vtipe,
Srdce mluv, jak jeden jediný

Štřely, světy, bohy do mne sype.

Ее взгляд! О молчи, молчи ум,
Сердце, расскажи, как он один-
единственный
Молниями, мирами, богами меня
осыпает.

с. 6

Подобным же образом Коллар описывает Мину и в других сонетах. Абстрактность, абсолютная бесплотность образа позволили поэту с такой легкостью в последующих изданиях поэмы превратить его в символ Родины.

Одним из наиболее излюбленных художественных приемов поэта является широкое использование обращений, очень эмоциональных по своему характеру, например: «О, где ты сияешь, звезда утешительная...» (с. 2), «Любовь! Любовь! о сладкий, ты обман! О чаша сласти наивысшей!» (с. 41); «О край, о берег счастливый! Вам поблизости суждено иметь то, что я вдали оплакивать должен!» (с. 55). Ряд сонетов вообще целиком построен на обращении. Например, сонеты 35, 46, 58 и др.

Анализируя «Сонеты» Коллара, мы видим, как у него появляются образы, свидетельствующие о разрушении поэтики классицизма. В сонете 46 поэт пишет о «сладко смеющемся», ликующем и рыдающем солнце». В другом сонете-обращении он говорит о «тихогласных ночных сумерках», «рыдающем шепоте», «молчаливых облаках», «скалах нагих», о «рыдающей земле, бледнеющем звездоволосом месяце» (с. 6), о «тихих песнях кустов». (с. 67), о «звуке, расцветающем из живой розы»

(с. 9 и т. д.), т. е. он создает образы, рассчитанные прежде всего на эмоциональное восприятие.

Параллельно с углублением содержания — введением в чешскую поэзию интимного мира человеческой души — обогащается и поэтический словарь, расширяется семантическое значение отдельных понятий, используемых поэтом:

Na tě muslím, když tmy šeré hynou,
Hory zlatnou jítrem řevávým,
Když se bledá okem laskavým
Luna tichou směje za březinou.
Tě jen slyším, kde se jiná s jinou

О тебе думаю, когда сумрак исчезает,
Горы золотит утро пламенеющее,
Когда бледная Луна оком ласкавым
За тихой смеется березой.
Тебя лишь слышу, когда друг

Vlna smlouvá šepem žvatlavým,
Kde se větry, dechem voňavým,
Z luk skrz stromy k zpěvům háje linou.

Волны договариваются болтливым
шепотом,
Когда ветры дыханьем ароматным
С лугов сквозь деревья к песням
рощи несутся

Tebe vidím, když svůj silnic prachem
Příchod jeví poutník vzdálený,

Тебя вижу, когда пылью дорог
О своем приходе сообщает путник
далекый,

Kde mhla stráně v běhu kryje plachém;

Где туман склоны на бегу робком
окутывает;

S tebou žiji, tvůj jsem ještě celý,
Ač nás rok již darmo prošený,
Ač nás závist mnoha krajín dělí.

С тобой живу, я весь твой,
Хотя нас рок неумолимый,
Хотя нас зависть многих краев
разделяет.

с. 71

«Тихая береза», смех «луны с ласкавым оком», «болтливый шепот» волн, «песни рощи», «робкий бег» тумана — все это также образы, нарушающие традиционную систему образов классицизма.

Подобных примеров можно привести немало.

Эпитеты «Сонетов» также, как правило, усиливают общую напряженность и эмоциональность стихов, окрашивают их в лирические тона. Поэт пишет об «обманных струнах» (с. 4), об «утомленных голосах» (с. 6), «обманных каплях» дождя (с. 11), «облаке обольстительном» (с. 21), «рыдающей улыбке», «соблазнительном обмане» (с. 23), «умирающем сердце» (с. 29), «ядах лстивых» (с. 25), «тайных тенях» (с. 37), «седой буре» (с. 40), «тихих долинах» (с. 42), «черном мраке» (с. 48), «облаке гневном» (с. 48), «шепоте рыдающем» (с. 54, 58), «сласти мучительной», «луне страстной», «береге счастливом» (с. 55), «рыдающих напевах» (с. 60), о «лире, страданием настроенной», «пустынях печальных», «чувствах скорбных» (с. 79) и т. д. Слова у Коллара обогащаются семантически, он открывает новые смысловые связи между ними, что вообще характерно для поэтики сентиментализма и раннего романтизма. «Если для „классиков“ слово носило почти терминологический характер — было связано с определенными устойчивыми значениями, — слово в творчестве сентименталистов становится зыбким, многозначным, окутанным смутной, колеблющейся атмосферой эмоциональных оттенков, призвуков, полутон»¹³. Так, например, интересно у Коллара употребление слов «сладость», «сладкий». Поэт пишет о «мучительной сладости» (с. 55), о «слад-

¹³ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. М., 1955, стр. 225.

ком мучении» (с. 3), «сладких словах», «сладкой мучительнице», «сладких обманах», «сладком яде», «сладкой ноше», «сладких инстинктах» и т. д., в наречиях — «сладко смеялось» (с. 46), «сладко заплатила» (с. 11) и др. Гр. Гуковский, говоря об особенностях стиля русского романтизма начала XIX в., пишет: «Этот эпитет — сладкий, сладостный — стал одним из признаков стиля элегического или психологического романтизма 1800—1820-х годов»¹⁴. То же самое можно сказать и в отношении других эпитетов Коллара, определяющих «не столько предмет описания, сколько описывающее сознание»¹⁵.

При общем романтическом колорите сборника, в некоторых единичных сонетах звучит морализаторство, ощущается известная дидактичность тона:

Nejkrásnější nade všechny ctnosti,
Cnost, uenž vlastní ctnosti zakrývá...

Прекраснее всех добродетелей
Добродетель, что скрывает свои
собственные добродетели...

с. 2

Táhni, kam tě hvězdy zovou, blatřel
Nastup mužně cestu života...
Miluj vlast a horli ohněm, spatře,

Иди, куда тебя зовут звезды, брат!
Вступи мужественно на путь жизни...
Люби родину и кипи огнем, если
увидишь,

Kdeby pravdu polkla mrákota...

Что правду поглотил мрак...

Slovanst! kaž hluché vůkol Tatře...

Голосом, потрясающим скалы,
Славянство проповедай глухой

Татре...

с. 67

Таким образом, уже в «Сонетах» намечаются основные стилевые особенности поэтической манеры Коллара — лаконизм, напряженность, лирический подъем и общая эмоциональность стиха, и лишь в отдельных случаях — морализаторство и дидактичность тона.

Одной из важнейших особенностей «Сонетов» явилось то, что поэт в них впервые в чешской литературе объединил мотивы любовной и гражданской лирики.

В чешском литературоведении XIX—XX вв. был распространен взгляд на «Сонеты», как на лирику чисто любовную. Исключение делалось лишь для двух-трех сонетов¹⁶. На самом деле сонетов с патриотическим содержанием гораздо больше. В первой части сборника в качестве примера можно указать на 17, 30, 33 и 34-й сонеты; во второй части мотивы гражданской лирики выражены еще сильнее (с. 39, 45, 56, 57, 67, 85). Любовная лирика в этих сонетах сливается с патриотическими интонациями, с лирическими раздумьями о судьбах родины. Эти сонеты Коллара наряду

¹⁴ Гр. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 44.

¹⁵ Там же, стр. 45.

¹⁶ Я. Влчек, например, пишет: «„Сонеты“ являются чисто эротическим произведением». В качестве сонетов на патриотическую тематику он указывает лишь на три сонета: 17, 57 и 85, причем считает, что «с. 17 и 85 были заимствованы Колларом» (см. J. Vlček. Dějiny..., str. 324). В современном чешском литературоведении аналогичного взгляда придерживается А. Мраз, который пишет: «„Стихи“ Яна Коллара, изданные в Праге в 1821 г., содержали 86 сонетов, из которых три были на патриотическую тему, остальные на любовную» (см. A. Mráz. Jan Kollár. — «Slovenský spisovatel», 1952, str. 44).

13 Ученые записки, т. XXI

кто-нибудь мог указать». И дальше: «Тем не менее, потерял лишь тот, кто сам себя потерял. Будем же поэтому держаться, вести мужественную борьбу и победим, или же вместе падем, — венцом или голову, или могилу свою украсим»¹⁷. Письмо было написано незадолго до выхода сборника. Оно показывает, что уже в «Сонетах» поэту в какой-то степени удалось отразить настроения, характерные для его современников.

Хотя «Сонеты» еще очень далеки от того окончательного вида, который приобрела лиро-эпическая поэма «Дочь Славы» из пяти песен, так как Коллар впоследствии переосмыслил свое произведение, существенно изменил его композицию, стал иначе трактовать центральный образ — Мину, воспев в ее лице родину и свою мечту об освобождении славянства и т. д., тем не менее в «Сонетах» уже ощущается столь характерное для будущего создателя поэмы стремление затронуть актуальные, жизненно важные вопросы современности.

Наиболее ярко проявились эти особенности творчества Коллара в тех сонетах, которые были исключены из первого сборника по цензурным соображениям. Общее количество подобных сонетов трудно установить — они тайно распространялись среди патриотов-будителей и впоследствии, возможно, не все были опубликованы. Несомненно одно — цензурой было вычеркнуто все, что отличалось гражданской направленностью, все лучшее в сборнике с точки зрения своего идейного содержания. В качестве примера можно привести сонет, который так и не был опубликован среди произведений поэта и известен нам по переписке Ф. Л. Челаковского с В. Камаритом:¹⁸

Vy, jenž trudné ňadra otvíráte

volněj bratři v chrámě přírody;
vy jenž hojných zlostí zárody
ke své škodě v světě potínáte;
vy, jenž dny a noci povzdycháte
želejíce lásky neshody;
aneb odkopnuvše mrzké návody,

onu velkou ztrátu se mnou lkáte:

čisté dušel jimžto z nezbednými

losy v zmatku tuto válčiti,
k břehu kroky pospěšte rychlími.
Zde je pevná loď a silné veslo,

kdož by nechtěl v kraj ten plaviti?
Ideál a krása — naše nesol!

Вы, братья, что наболевшей грудью
дышите

Свободнее в храме природы,
Вы, что со многим злом
Во вред себе в мире боретесь,
Вы, что дни и ночи вздыхаете,
Страдая от неразделенности любви,
Или же, отказавшись от гнусных

советов,
Великую потерю вместе со мной
оплакиваете!

О, чистые души! Вы, со злым
жребием

Здесь в смятении воюющие,
К берегу направьте быстрые шаги!
Здесь надежный корабль и прочное
весло,

Кто бы не хотел в тот край отплыть?
Идеал и красота наш лозунг!

Несмотря на аллегоричность сонета, в нем явственно ощущается романтический пафос и протест против германизации.

Исходя из общей концепции Коллара, можно предположить, что под великой потерей, оплакиваемой им в сонете, он подразумевает славное прошлое, «золотой век» славян, утративших независимость. Безграничная

¹⁷ Курсив в оригинале. Письмо Шафарика к Коллару от 14.II 1820. — ССМ, 1873, стр. 121.

¹⁸ «F. L. Čelakovského Sebrané Listy». Praha, 1865, стр. 53.

любовь поэта и других патриотов-будителей к своему народу была неразрывно связана со скорбью, вызванной тяжелым положением, в котором находилась Родина, — в этом для поэта «неразделенность любви». Поэт не только призывает бороться «со злым жребием», отвергать «гнусные советы», то есть бороться против онемечивания, германизаторских стремлений Австрийской монархии, он указывает на естественную опору в этой борьбе — на «край», где можно найти защиту. «Край», «великий дуб» — так аллегорически Коллар мог говорить только о России¹⁹ — единственном в его время независимом, самостоятельном славянском государстве. Особенно ярко подобные настроения Коллара — его свободолюбие, патриотизм, ненависть к угнетателям, его озабоченность дальнейшими судьбами родины — передавались сонетом «Как тебя приветствовать — слезой или песней?», пронизанным страстным призывом к освобождению:

Jak tě vítat, slzou čili zpěvém?

Jako matku, či jak macechu?
Země, plná cizích posměchů,

plná slávy, bitá losů hněvem.

Kraj lvů silných, nyní chlevem

zdas se levjakých Nečechů,
vůdce jmeno mzavši za věchu,
jen smet, různou skrýváš pod oděvem.

Tečte slzy, jako Labe teče.
zmýte skvrny, co dešť z oblaků:
Hal ký duch mne v pokušení vleče?
Vlast-li větší, čili Bonců kasty?

Národ, čili hosté Feaků?
Za mnou, za mnou pěkné české Vlasty.

Как тебя приветствовать, слезой или
песней?

Как мать, или мачеху?

Страна, над которой издеваются
чужеземцы,
Исполненная славы, покаранная
жребием гнева.

Край сильных львов, ныне ты
превратился в стойло

Каких-то нечехов,
Взяв имя вождя за веху,
Лишь разный сброд скрываешь под
одеждой,

Теките слезы, как течет Лаба,
Смойте пятна, как дождь из облаков:
Гей, что за дух меня искушает?
Родина ли больше, или каста
боннцев?

Народ мы, или гости феаков?

За мной, за мной прекрасные
чешские Власты²⁰.

Интересные комментарии к этому сонету дает К. Розенбаум, указывая, что под «кастой боннцев» можно подразумевать высшие феодально-аристократические круги, а под «феаками» — австрийцев²¹. Образ Власты, в чешской мифологии — женщины-воительницы, в данном случае также можно воспринимать как символ непримиримости с гнетом. При такой интерпретации сонета в полной силе выступает его тираноборческая направленность, призыв к избавлению от ненавистного гнета. Когда сонет был опубликован в 1824 г., по-видимому, по цензурным причинам он ока-

¹⁹ См. «Пролог», в котором Коллар под образом «великого дуба» подразумевает Россию.

²⁰ Этот сонет также известен нам из переписки Челаковского и Камарита (см. «F. L. Čelakovského Sebrané Listy». Praha, 1865, str. 53). Впервые он был опубликован в «Дочери Славы», 1824 г. (59) и вплоть до изданий последних лет (1952, 1952—1956) продолжает публиковаться в смягченном варианте.

²¹ К. Розенбаум ссылается на книгу Э. Хоецкого (E. Chojeckí. Czechy i czesi, I. Berlin, 1847, str. 166). Хоецкий при переводе сонета делает к слову «феаки» следующее примечание: «Шиллер в одной из своих эпиграмм называет австрийков феаками». Так как Коллар был хорошо знаком с творчеством Шиллера, можно предположить, что и он под «феаками» подразумевал австрийцев.

зался существенно измененным. Революционную патетику в нем сменило элегическое описание тяжелого положения родины, а горячий призыв к борьбе был заменен мягким укором «деткам Славии», забывшим о своем великом прошлом. Уже в этот период им был написан сонет «Если Славия из руин еще встанет...»²², стихотворение «Славянка — братьям и сестрам» и ряд эпиграмм, таких, как «Свадьба», «Совет матери Славы», «Национальное недовольство», «Будущность», которые с полным основанием можно рассматривать как первый поэтический отклик Коллара на идею славянской взаимности (получившую в те годы распространение и среди чешской и словацкой интеллигенции), ярко выраженную им впоследствии в поэме «Дочь Славы». О том, что обращение поэта к данной теме не было случайным, свидетельствует его письмо к Палацкому (1820 г.). Коллар в нем пишет: «Мы многое выиграли уже от того, что сама идея славянства возникла среди нас»²³.

Именно эти стихи раскрывали подлинный характер раннего творчества Коллара, свидетельствовали о его гражданской смелости и свободолюбии и наряду с сонетами на патриотическую тематику являлись одной из первых попыток создания стиля гражданско-патриотической лирики в чешской литературе.

В первом сборнике Коллара (учитывая и стихотворения, исключенные по цензурным соображениям), как в фокусе уже были сконцентрированы все основные идеи, развитые поэтом в его дальнейшем творчестве.

Новыми были не только идеи, высказанные Колларом, но и та форма, в которую поэт облек свои стихи. В начале 20-х годов в Германии, в период, когда Коллар находится в Иене (1817—1819), культ сонета как романтической формы находился еще в зените. Массовое увлечение немецких романтиков сонетом, который они рассматривали как образец народной средневековой поэзии, захватывает и Коллара. Об этом свидетельствует его иенский дневник²⁴. В нем мы находим немало количество сонетов, а также выдержки из теоретических работ по эстетике, посвященные сонету и использованные им впоследствии в «Пояснениях» к поэме «Дочь Славы»²⁵, краткий обзор истории сонета, высказывания немецких теоретиков Жана Поля Рихтера, Фр. Бутервека, Гердера, Фр. Шлегеля, Восса и др. Коллара привлекает сонет сложностью своей формы, он воспринимает его как «новую, романтическую форму»²⁶, наиболее подходящую для смешанных лиро-эпических, или субъективно-объективных стихов, так как каждый сонет и независим сам по себе, и связан с другими, и может выражать отношение к высшей идее»²⁷. Вслед за первыми опытами Юнгмана и Шафарика Коллар переносит на чешскую почву сонет, незначительно изменив традиционную форму итальянского сонета (ABBA — ABBA, CCD — EDE). Как правило, поэт уже не нарушает раз и навсегда установленного для себя канона (ABBA — ABBA, CDC — EDE). Сонеты он пишет хореем, что, по его мнению, наиболее соответствовало системе ударения в чешском языке. Несмотря на то, что уровень развития чешского языка сковывал возможности поэта, поражает, по признанию Врхлицкого (продолжавшего традиции Коллара в разработке сонетной формы), виртуозность, «... с какой Коллар овладел своим инструментом, в то время

²² Впервые был опубликован в поэме «Дочь Славы» (1824 г., с. 79).

²³ Письмо Коллара к Палацкому от 5.III 1820. — «Františka Palackého korrespondence a zápisky». Praha, 1902, str. 48.

²⁴ Рукописный «Дневник» Коллара хранится в Национальном Музее в Праге.

²⁵ J. Kollár. Spisy..., d. II, str. 12.

²⁶ Там же, стр. 8 (курсив мой. — А. З.).

²⁷ Там же, стр. 14.

столь негибким и неэластичным. В узких границах, которые он сам себе поставил, Коллар стал действительно творцом чешского сонета на первом этапе его развития...»²⁸.

При строгом соблюдении рифмовки (ABBA — ABBA, CDC — EDE) поэт дает большое разнообразие внутренних ритмов. Сонетам Коллара, как правило, несвойствен плавный, несколько замедленный, торжественно-приподнятый ритм классического сонета. Его сонеты динамичны и эмоциональны, этому способствует обилие вопросительно-восклицательных фраз, обращений, риторических вопросов, включение диалогической речи, иногда даже разговорно-бытовых интонаций:

Kam se medle zástup tento shání?
«To jde všechno k zřídům... ovým»,
«Vy též, tuším?» — A nač, odpovím;
«Ej hle, k zpěvům slavné...»

Куда медленно идет эта толпа? —
«Все идут к источникам... овым»,
«И вы тоже, я полагаю?» —
«А зачем?» — я спрашиваю.
«Ну как же, послушать пение
знаменитой...»

с. 42

Коллар широко использует возможности, предоставляемые ему сонетной формой. Он часто нарушает законы композиции классического сонета. В теоретической работе о сонете Л. Гроссман указывает: «В сонете „строгое соблюдение“ ... каждая строфа должна представлять собой законченное целое; оба tercета считаются при этом за одну строфическую единицу, т. е. допускают тематическое и синтаксическое слияние между собой; но катрены должны быть строго разграничены — смыслом и синтаксисом.

Первое четверостишие устанавливает основную тему всей сонетной композиции; во втором катрене она разворачивается и как бы достигает апогея своего развития. В первом tercете намечается нисхождение темы, ее уклон к развязке, которая и осуществляется в последнем tercете, обычно в катастрофическом заключительном стихе»²⁹. Наряду с сонетами, отвечающими данному правилу (их у Коллара большинство), можно встретить ряд сонетов, в которых поэт отходит от этой традиционной композиции, например, в сонете 65. В нем тема, последовательно разворачиваемая на протяжении всего сонета, получает неожиданное завершение в последнем tercете.

Нарушает Коллар и классическую композицию сонета, допуская иногда повторения слов с большой смысловой нагрузкой:

Nechtěj zoufat, když se proti tobě,
Bratřel závist šklebí trkavá;
Kdo se, pravdu háje, obává,
Ten ji škodí, nejsa věrným sobě.

Pravda nezná ustoupiti zlobě,
Kdo ji laje, ten ji zastává,
K cti jí hlupců slova rouhavá,
Blud a šalba slouží ku ozdobě.
Pravda jest, co cedry na Libanu,

Не отчаивайся, когда против тебя,
Брат! зависть усмехается ядовитая;
Кто, правду защищая, опасается,
Тот ей вредит, не будучи верным
себе.

Правда не может отступить перед
злом,
Кто ее поносит, тот ее подтверждает,
К чести ей глупцов ругательства,
Заблуждения и обман украшают ее.
Правда, как кедр на Ливане,

²⁸ J. Vrchlický. Sonet Kollárův po jeho strance formální. — Sb. «Jan Kollár». 1793—1852, Viedeň, 1893, str. 140.

²⁹ Л. Гроссман. Собр. соч., т. IV. М., 1928, стр. 336.

Ti, jenz na ni dují větrové,
Jen víc šíří vonnou její mannu...

Когда на них дуют ветры —
Они еще шире разносят их
аромат...³⁰

с. 57

О высоком поэтическом мастерстве Коллара, проявившемся уже в его первом сборнике, свидетельствуют и сонеты, в которых поэту удается передать ритмику народной речи с характерными для нее повторами, обилием уменьшительно-ласкательных суффиксов (сонеты 25, 53, 61, 74). Приведем сонет 53:

Rcete, ženci, co tam se srpečky
Klášky v pole žnete hebouneké:
Zdaž jste jedné hezké, hezounké
S věbcem zlatým neuzřeli žnečky?

«Эй, жнецы, вы деву не встречали
Там, где жнете колосок шелковенький,
Жницу — у нее веночек новенький,
Белу-беленьку, — вы не видали?»...

Очень интересен сонет 61, являющийся исключением в поэтической практике Коллара, в котором поэт, стремясь передать напевность и ритмичность, характерные для народной поэзии, вводит рефрен и частично отступает от принятой им сонетной формы:

Hory, hory, slyšte, hory skalné,
Vstupte vrstvou hora na horu,
Stavějte mi řebřík v prostoru,
Z níž bych užřel ono srdce dalné;
Hory, hory, slyšte, hory skalné!
Řeky, řeky, slyšte, řeky valné,
Dřív než jdete v moře oboru,
Slitujte se, neste ukoru,
Neste jí ta tyto slzy kalné:
Řeky, řeky, slyšte, řeky valné!
Proč jste ztichli, vějte ta mé vzdechy
Z dálky této, vějte, větrové,
Rozdujte své lkáním mojim spěchy.
Proč jste ztichli, vějte ta mé vzdechy!
Zchvaťte mne k ní aneb běžte pro ni
Bud' jiz sami, tejní duchové,
Nech strach, nech bouř nech tma cestu
cloní,
Zchvaťte mne k ní aneb běžte pro ni.

Ой вы, горы, слушайте, высокие!
Взгроздитесь вы гора на гору,
Лестницей к небесному простору,
Чтоб увидел сердце я далёкое.
Ой вы, горы, слушайте, высокие!
Ой вы, реки, слушайте, кипучие!
Прежде, чем домчитесь вы до моря,
Отнесите милой моё горе,
Отнесите слёзы ей горячие.
Ой вы, реки, слушайте, кипучие!
Ветер, к ней неси мои рыдания!
Не стихай, лети ты над полями,
Поспеш, услышь мои стенания,
Ветер, к ней неси мои рыдания!
К ней меня, ко мне ль её, снесите
Вы, о духи, тайно над горами!
Вы сквозь бури, грозы пролетите,

К ней меня, ко мне ль её, снесите!

Пер. Г. Мижаровой

«Сонеты» Коллара вместе с некоторыми другими стихами первого сборника сыграли значительную роль в развитии чешской поэзии. «Сонеты» явились одним из первых наиболее ярких веяний романтизма в период, когда в чешской литературе в основном еще преобладали классицистические тенденции. Чешский литературовед К. Крейчи так характеризует ранний период чешского национального возрождения: «... первые чешские поэты, несмотря на то, что в своей поэтической практике они преимущественно исходили из сентиментализма, вызвавшего, собственно, к жизни всю чешскую литературу возрождения, проявляли постоянное стремление к достижению высот классицизма и приближению к его духу»³¹.

³⁰ См. также, с. 37.³¹ К. Крейчи. Klasicistické tendence v literatuře českého obrození. — «Slavia», 1958, сеš. 2, str. 267.

В общем потоке чешской литературы 10—20-х годов XIX в. «Сонетам» Коллара принадлежит особое место. Они резко отличались от эротической поэзии, в частности от анакреонтической лирики, с которой мы сталкиваемся у предшественников Яна Коллара в поэтических сборниках Тама или Пухмайера. Коллар обогатил чешскую литературу новой темой, отразив в своей поэзии сложный внутренний мир человеческой души. До «Сонетов» Коллара мы не найдем ни одного произведения в чешской литературе, в котором бы с такой полнотой изображался духовный мир самого поэта. Но значение «Сонетов» не исчерпывалось введением новой темы — темы человека и его переживаний. Объединив в своем творчестве мотивы любовной и патриотической лирики, поэт создает новый для чешской поэзии жанр гражданской лирики, вводит и разрабатывает новую для чешской литературы форму — сонет. «Сонеты» означали новую ступень в развитии чешской поэзии, приближали ее к уровню современной Коллару европейской литературы. «Своей поэзией он (Коллар. — А. З.) внес в литературу картину чувств людей своего времени, для которой была закрыта классическая поэзия. Его строфы о любви к Минне воодушевляли точно так же, как и строфы о любви к родине»³².

«Сонеты» Коллара, как и весь сборник «Стихи», встретили живой отклик в среде молодой чешской и словацкой интеллигенции.

Сборник Коллара высоко оценил его издатель И. Юнгман. В одном из писем к поэту он писал: «Ваши „Стихи“ так хороши, что пользуются всеобщим одобрением»³³. А. П. Шафарик писал Коллару: «... такого наслаждения, каким меня наполнило чтение Ваших стихов, я уже давно ни от одного произведения не получал»³⁴. В этом же письме он сообщает отзыв Благослава Бенедиктиго: «От Славковского я недавно получил стихи Я. Коллара. Это великолепная работа, а не повседневный хлеб! Я решил сразу же написать ему в Пешт»³⁵. Ф. Л. Челаковский в письме поэту В. Камариту восторженно восклицает: «А Коллар! — Он больше чем Петрарка, я все его стихи, которые не пропустила цензура, перепису и тебе ими потом послужу». И дальше: «... стихов Коллара половина вычеркнута, но, несмотря на это, когда ты их будешь читать, о, ты будешь на небе!»³⁶. В письме к Планку Челаковский сообщает: «Новый поэт-словак по имени Коллар, мне кажется, обещает превзойти все, что было до сих пор в поэзии»³⁷. Сборник Коллара высоко оценивает и Ф. Палацкий³⁸ и др. Переписка будителей показывает, что «Стихи» не остались незамеченными, что они воспринимались как замечательное национальное произведение.

Сборник был вскоре раскуплен. Коллар решает последовать совету Юнгмана и в условиях большей цензурной свободы в Будине подготовить новое издание своих стихов³⁹. Из дошедшей до нас переписки Коллара с Палацким можно сделать вывод, что уже к 1823 г. поэт в основном закончил работу над вторым изданием «Дочери Славы». В письме от 22 ян-

³² K. Rozenbaum. Ideový charakter... str. 20.

³³ См. письмо Юнгмана к Коллару от 15.II 1821. — ССМ, 1880, str. 42.

³⁴ См. письмо Шафарика к Коллару от 28.IV 1822. — ССМ, 1873, str. 125.

³⁵ Там же, стр. 125.

³⁶ «F. L. Čelakovského...», 1865, str. 48.

³⁷ Там же, стр. 489.

³⁸ См. письмо Ф. Палацкого к Коллару от 21.V 1820. — «Františka Palackého Korrespondence a zápisky», str. 51.

³⁹ Юнгман после выхода сборника «Стихи» пишет Коллару в письме от 14.IV 1821, утешая его по поводу цензурных купюр: «Извольте быть довольны этим изданием: то, что не прошло теперь, возможно, сможет пройти при втором издании в другом месте...» (курсив в оригинале. — ССМ, 1880, str. 43).

варя 1824 г. Коллар сообщает Палацкому, что 1823 г. был для него очень тяжелым, что «предисловие к песням» (по-видимому, Коллар имеет в виду «Народные песни люда словацкого в Венгрии», первый том которых вышел в 1823 г.)⁴⁰ — его «последняя работа» и что «с тех пор он почти не держал перо в руках»⁴¹.

Новая книга Коллара — «Дочь Славы в трех песнях» — выходит в Будине в 1824 г.⁴² В это второе издание полностью вошел первый раздел («Сонеты») из сборника 1821 г., ряд сонетов, изъятых из него как цензурой, так и самим Юнгманом, и, наконец, большое число новых сонетов, написанных Колларом в период между 1821—1824 гг.

Характер «Дочери Славы» 1824 г. по сравнению с ее первоначальной основой — «Сонетами» — резко меняется. Теперь в центре произведения, как об этом свидетельствует его новое название (для издания 1824 г. еще недостаточно мотивированное и оправданное), находится большая, гражданская тема — протест против ассимиляции и германизации славянских народов, а не тот мир внутренних, интимных переживаний поэта, который в основном составляет содержание «Сонетов». Воплощение нового идейного замысла обусловило изменение и композиционной структуры произведения. Новый вариант «Дочери Славы» состоял из «Пролога», трех частей — песен («Сала», «Лаба» и «Дунай») с равным количеством сонетов (каждая по 50) и дополнительного 151-го сонета-эпилога⁴³, своеобразного обращения поэта ко всем славянам, которым он посвящал свое произведение. Расчленение поэмы на три песни-главы — Салу, Лабу, Дунай — было необходимо Коллару для декларации своих задач. Названия глав очень условны, недаром Коллар в дальнейших изданиях поэмы с такой легкостью мог переносить отдельные сонеты из одной песни в другую. По сравнению с изданием 1821 г. число сонетов возросло с 86 до 151. Благодаря новому идейному замыслу и строгой композиции сонеты в «Дочери Славы» 1824 г. выступают как строфы единой поэмы⁴⁴.

В начале XIX в. одной из самых популярных идей в Чехии и Словакии становится идея славянской общности, с которой угнетенные славянские народы связывали свои надежды на освобождение⁴⁵. Захваченный

⁴⁰ «Pjsně světské Lidu slowenskéého w Uhřích. Sebrané a wydané od Pawla Jozefa Saffarjka, Jana Blahoslawa (Benediktiho) a giných». Swazek prwny, Pesst, 1823.

⁴¹ Письмо Коллара к Палацкому от 23.I 1824. — «Františka Palackého Korrespondence a zápisky», str. 165—166. 1823 г. был таким трудным для Коллара, потому что поэт едва не умер от тяжелой болезни, а кроме того, он подвергался систематическим преследованиям со стороны шовинистически настроенных венгерских и немецких кругов общества. В этом же письме поэт жалуется: «Я все время должен вести непрерывную войну то с немцами, то с венграми, а теперь против меня, вновь ожившего, они опять с удвоенной яростью ополчились, чтобы меня сгрызть или по крайней мере выгрызть. Примете ли Вы, Ватавчане, тогда бедного изгнанника? Конечно, я постараюсь никому не быть в тягость, но я должен искренне признаться, что мне Пешт уже полностью опротивел, что мне в нем всякая радость прогоркла и увяла» (там же).

⁴² «Slávy Dcera we třech zpěvých od Jana Kollára». Budín, 1824. Интересно, что даже в Будине, в условиях большей цензурной свободы, цензор, пропустивший поэму Коллара, был уволен (см. J. Jakubec. Literatura česká devatenáctého století. Praha, 1917, str. 304).

⁴³ Этот сонет в издании поэмы «Дочь Славы» 1824 г. был напечатан другим, более мелким шрифтом.

⁴⁴ Хотя сам Коллар на титульном листе «Дочери Славы» 1824 г. еще не указывает, что это поэма, тем не менее исследователи его творчества, начиная уже с данного издания, ввиду внесенных в него по сравнению с «Сонетами» изменений, характеризуют его как поэму. Это издание правильное рассматривать как промежуточный этап на пути оформления произведения в поэму.

⁴⁵ Идея славянской общности в той или иной степени получает отражение в творчестве многих чешских писателей и ученых того времени — в трудах И. Добровского.

общим стремлением своего времени доказать равноправие славянских народов, раскрыть величие их прошлого и обосновать их право на независимое существование в настоящем, Коллар тщательно изучает старые хроники и документы. В этих исторических документах, как подлинных, так и фальсифицированных⁴⁶, он находит неопровержимые доказательства непрекращавшейся борьбы чешского народа — этого «последнего клина в разросшемся теле Германии»⁴⁷ — против ассимиляторских стремлений со стороны немцев. Не только исторические хроники, но и события реальной жизни, свидетелем и участником которых был Коллар, отстаивавший национальные интересы словацкого населения в Пеште, убеждали поэта в правильности его выводов, что лишь упорная борьба всех славян, представляющих вместе огромную силу, может исправить историческую несправедливость, что пассивность и равнодушие к судьбам родины равносильны отказу от независимости и свободы.

Отражая стремления и настроения малых славянских народов, Коллар разбивает эти мысли (впервые уже наметившиеся в «Стихах» 1821 г.) в поэме «Дочь Славы» 1824 г. Они и являются ее основной темой. Таким образом, поэма «Дочь Славы» — плод раздумий поэта над историческими судьбами славян, отражение жизненно важных для современного ему славянства вопросов, а не результат интимных переживаний поэта⁴⁸.

Поэма «Дочь Славы» открывалась «Прологом» — смелым поэтическим манифестом, передающим в концентрированном виде все основные идеи Коллара.

Для выражения большого гражданского содержания поэт обращается к монументальной форме античной поэзии — элегическому дистиху. Высокая патетика и большая патриотическая тема не могли уложиться в прокрустово ложе сонета. Проблемы, связанные с жанровыми и стилевыми особенностями «Пролога», интересовали многих исследователей. В чешском литературоведении «Пролог» рассматривался то как синтез классической формы и романтического содержания — Я. Влчек, Я. Якубец, — то как преимущественно романтическое произведение — Ф. Шальда, — то как «вершина чешского классицизма» (хотя и с существенными оговорками в пользу романтизма) — А. Новак, В. Ират. В современном литературоведении К. Крейчи пишет: «Главной опорой тезиса Новака о чешском классицизме является знаменитый «Пролог» Коллара, который, действительно, преимущественно является классицистическим.

Разумеется, решающим является не то, что он написан формой элегического дистиха, так как эту античную форму мог использовать и поэт-романтик, а то, что вся структура стихотворения, характер образов, тропов и фигур, как красноречиво доказал Новак своим разбором, отвечает типичной манере поэтов классических и классицистических»⁴⁹. В то время как Новак, говоря как о чешском классицизме вообще, так и о «Прологе» в частности, непрестанно подчеркивал присутствие в них

Й. Юнгмана, П. Шафарика, в статьях Я. Неедлого, в стихах Й. Марека, Ф. Л. Челаковского и др.

⁴⁶ Как, например, «открытые» В. Ганкой «Краледворская» и «Зеленогорская» рукописи.

⁴⁷ А. Гильфердинг. Чешская литература. — «Поэзия славян», СПб., 1871, стр. 327.

⁴⁸ В чешском литературоведении XIX в. был распространен взгляд, на основании которого считалось, что существеннейшим поводом для создания поэмы послужило известие о смерти возлюбленной поэта, Я. Влчек, например, пишет: «Важным был личный импульс, вызвавший новое поэтическое творение (J. Vlček. Dějiny..., str. 327).

⁴⁹ К. Крейчи. Указ. соч., str. 270.

Ay zde ležj zem ta, před okem mým smutně slzjcjm, Někdy kolébka, nynj národu mého rakew.	Ах, вот лежит земля перед взором моим, печально роняющим слезы, Некогда колыбель, а ныне народа моего гроб...
---	--

O wěkowé dáwní, gako noc wůkol mne	О века давние, как ночь меня
	о окружающие,
O kragino, wšeliké sláwy i handy plnál	О край, всевозможной славы и позора
	исполненный!

Na prawo šjře hledjm, na lewo zrak bystrě otáčjm,	Направо повсюду гляжу, налево взор быстро обращаю,
Než mé darmo oko w Sláwii Sláwu hledá.	Но напрасно око мое в Славии Славу ищет.

⁵⁰ А. Новак пишет о «Прологе» в той же работе, на которую ссылается К. Крейчи, что это «лирическое произведение, избравшее для типично романтического содержания классическую форму», пишет о сочетании в «Прологе» стиля классического и романтического и т. д. (Arne Novák. Básnický sloh Předzpěvu k «Slavy Dceři». — «Listy Filologické», 1930, str. 201).

⁵¹ К. Крејчи. Указ. соч., стр. 270.

⁵² Там же, стр. 270.

⁵² Там же, стр. 270.
⁵³ «Dobré vlastnosti národu slowanského». Pesst, 1822. «Пролог» и сонеты изд. 1824 г. цитируются по кн. «Slávy Dcera ve třech zpěvých od Jana Kollára», Budín, 1824.

раскрывающим прогрессивность мировоззрения поэта, свидетельствующим о гуманизме и широте взглядов Яна Коллара.

Первый биограф Коллара В. Зелены писал о «Прологе»: «Это самое смелое стихотворение из всех написанных с момента возрождения нашей литературы по настоящее время; стихотворение, в котором так самоотверженно и твердо был поднят национальный флаг, что ослабевшие борцы, утратившие душевные силы в почти безнадежной борьбе, решились на новую борьбу за несчастный, несправедливо несчастный народ.

Одно это стихотворение обеспечило бы Коллару вечную славу, даже если бы с его пера не слетело более ни одного слова!⁵⁷»

«Пролог» был настолько цельным и предельно насыщенным, что Коллар в последующих редакциях поэмы почти ничего не изменяет в нем.⁵⁸

Идеи, выраженные в «Прологе», более подробно были развиты в песнях поэмы. Уже названия «Сала», «Лаба» и «Дунай» символизировали стремление поэта охватить всю территорию, занимаемую в прошлом или настоящем славянскими племенами. В соответствии с данными современной ему науки Коллар полагал, что по берегам этих рек были расположены три основные ветви славян (уже онемеченных или тех, кому грозило онемечивание) — западная, средневропейская и восточная. Каждой из них он и посвящает одну из песен поэмы. Предостеречь славян от угрозы онемечивания, противопоставить германизаторским и ассимиляторским попыткам врагов идею славянской взаимности — таков был идейный замысел поэта. Но этот основной замысел выражен им в чрезвычайно сложной, завуалированной форме, что, по-видимому, можно объяснить как стилем самой эпохи, возможно, еще недостаточной продуманностью плана поэмы, так и цензурным гнетом, боязнью политических преследований за высказанные идеи.

В отличие от «Сонетов» поэма аллегорична и многозначима. Эта ее особенность допускает возможность различного толкования ее содержания. Поэму можно рассматривать и в более узком плане: «Салу» как край, в котором поэт встретил свою возлюбленную и узнал счастливую любовь, «Дунай» как место, где живет сам поэт, где он грустит, вспоминая о былом счастье, «Лабу» как протест против несправедливостей жизни и судьбы. Но подобное толкование поэмы не находится в противоречии с тем, которое дается выше. Оно полностью отвечает особенностям поэтической манеры Коллара, стремящегося к объединению личной и патриотической тем. Противопоставление личного, интимного и патриотического планов поэмы неизбежно приводило к отрицанию ее внутреннего единства. Влчек, например, именно так и рассматривая поэму, писал: «... основная слабость поэмы заключается в попытке дополнительно связать эротику поэмы с эпической нитью и объединить ее с абстрактным патриотизмом. Эпическая нить является лишь внешним привеском, и обе основные темы не слиты органически, а лишь механически расположены рядом друг с другом»⁵⁹.

Для понимания основной идеи поэмы особенно интересен ряд сонетов первой и второй песен⁶⁰. Хотя их количество невелико, по своему значению они очень важны, они связаны с новым образом, введенным поэтом, —

⁵⁷ Курсив в оригинале. См. «Máj», 1862, č. 19, str. 25.

⁵⁸ Начиная с издания поэмы 1832 г. Колларом внесены в «Пролог» незначительные стилистические изменения и добавлено несколько новых строк, не меняющих его общий характер.

⁵⁹ J. Viček. Dějiny..., str. 327.

⁶⁰ См. сонеты 1, 3, 12, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 72, 77, 79, 129 и др. Сонеты указываются по изданию 1824 г.

аллегорической Дочерью Славы, символизирующей по замыслу поэта новое, возрожденное славянство — Славию и раскрывают идейный замысел поэмы. На протяжении поэмы Коллар последовательно раскрывает содержание этого аллегорического образа. Ему же и посвящен первый сонет первой песни. Поэт провозглашает Дочь Славы наградой славянам за все перенесенные ими страдания и унижения. Эта же мысль развивается и в других сонетах (20, 33, 38 и др.). Например сонет 33:

Wŝecko, co gen koli nahromadil
Zlého na náš národ svobodný,
Bud' čas, aneb osud nehodný,
Bud' že saused, neb syn, genž ho zradil;

Tatar, Mad' ar a ten, který zhladil

Půl sám z něho Němec podvodný,
Wŝecko toto Mílek lahodný
W této gedné hogně wynahradil.

Все, что когда-либо обрушило
Злого на наш народ свободный,
Или время, или судьба жестокая,
Или сосед, или сын, что его (народ)
предал.

Татары, мадьяры и тот, кто
уничтожил
Половину его, — сам немец лукавый,
Все это Милек прекрасный
Ею одной (дочерью Славы)
с избытком вознаградил.

От сонета к сонету поэт стремится конкретизировать этот образ, сделать аллгорию более прозрачной и доступной: везде, где он говорит о Дочери Славы, он добавляет какую-нибудь деталь, черту, характеризующую в новой плоскости рисуемый им образ. То он изображает Дочь Славы как олицетворение всех лучших свойств и качеств славянских женщин (с. 20), то говорит, что «небо наградило ее всем прекрасным, что только имело — и славным народом и языком» (с. 37), что в Дочери Славы объединены «дары всех времен и миров» (с. 38) и т. д. Последовательно подводя читателя к пониманию того содержания, которое было им вложено в этот образ, Коллар, наконец, раскрывает свою аллгорию в сонете 72:

Sláviel o Sláviel...
Od Uralů Tatrám na temeno,
V pauštech kde má wedro počátek,
Až kde slunka mizj dostatek —
Králowstwj gest tvoje rozloženo:
Mnohos nesla, a však křiwdy činů

Nepřátelských wŝecky přežila,
Ba i špatný newděk vlastnjch synů ..

Славия! О Славия!...
От Урала до вершин Татр,
От пустынь, где берет начало жара,
До краев, где солнца не хватает,
Королевство твоё распространено.
Ты многое вынесла, но все
несправедливости

Врагов пережила,
Даже неблагодарность собственных
сынов...

Связь этого сонета, прославляющего Славию, с сонетами, в которых говорится о Дочери Славы, несомненна. Она вытекает из общей концепции Коллара, мечтавшего о свободном объединенном славянстве. Достаточно поставить ряд вопросов: почему поэма называется «Дочь Славы», почему Коллар говорит о Дочери Славы, как о награде славянам за их страдания, почему отдельные песни поэмы называются Сала, Лаба и Дунай и сопоставить друг с другом сонеты, в которых поэт отдельными штрихами, полунамеками дополняет характеристику центрального образа, проникнуться общим духом поэмы, чтобы понять, какое содержание вкладывает поэт в свою аллгорию — в образе Дочери Славы он воспекает свою мечту о возрождении славянства, воспекает новую, освобожденную

Славию, или Всеславию (как он будет называть ее в дальнейших изданиях поэмы)⁶¹.

Только при таком толковании образа Дочери Славы становится понятным сонет 72. Поэт прославляет в нем некую свободную и могучую Славию, «раскинувшуюся от Урала до Татр». В действительности же большинство известных ему славянских стран уже утратило свою независимость. В сонете 79 он призывает славян, «если Славия когда-либо еще поднимется из руин», к взаимному объединению. В первом случае (с. 72) поэт выдвигает идеал, определяет конечную цель, во втором (с. 79) он намечает путь для его достижения.

Только под таким углом зрения выступает в полном объеме само значение этого произведения. «Дочь Славы», несмотря на всю свою завуалированность, неясность и неопределенность; несет в себе отчетливый призыв к борьбе. В ней отразились стремления лучших представителей общества, столь же пламенно мечтавших о свободе, как и смутно представлявших ее себе.

Одной из отличительных особенностей образа Дочери Славы является та же возможность его двойственного понимания, которая характерна и для отдельных песен поэмы. Стремясь сохранить единство поэмы, в которую поэт внес новое идейное содержание по сравнению с «Сонетами», Коллар объединяет в ней образ возлюбленной с образом Дочери Славы: центральный образ «Сонетов» — Мина — сливается в аллегорической фигуре Дочери Славы с образом родины, Славии⁶². Так его воспринимали и современники поэта. А. Мицкевич, например, анализируя поэму «Дочь Славы» писал: «Возлюбленная Коллара, приобретая все более идеальные черты, постепенно превращается в образ, созданный воображением поэта. Коллар влюблен в национальную идею. Славянство — вот его возлюбленная, вот Лаура, которую он повсюду разыскивает, оплакивает и воспекает... Иностранцу трудно понять, как это можно воспевать народ в образе человека; тем не менее эта форма распространена у поляков и чехов. Польские поэты нередко изображают свой народ в облике мужчины, а в чешской поэзии он часто предстает в виде девицы»⁶³. Подобная эволюция образа Мины оказалась возможной благодаря тем художественным особенностям (крайняя гиперболизация, абстрактность), с помощью которых он был дан в «Сонетах». Но для того, чтобы читателя последовательно подвести к пониманию нового содержания поэмы, Коллар прибегает к своеобразному художественному приему. Почти все сонеты на «любовную тематику» в поэме 1824 г. неопределенны, двойственны по своему значению. Вне общего контекста поэмы, в отрыве от ее содержания неясно, кому они посвящены — воспеванию Мины или Дочери Славы. Например, сонет 3:

Stogj lipa na zeleném luze,
Plná starožitných pamětj,
Ku ní...
Býwala má neymilgšj chuze;
Ze le moge, city, tužby, pauze

Стоит липа на зеленом лугу,
Полная древних воспоминаний.
К ней...
Я больше всего любил ходить;
Горе мое, мечты, надежды, просьбы

⁶¹ Поэтому неправильно переводить на русский язык название поэмы Коллара — «Дочь Славии», как это иногда делается, так как Дочь Славы и является сама этой Славией.

⁶² Интересно, что Коллар указывает на последнем листе издания 1824 г., что имя Мина означает лишь «дорогая», «возлюбленная», то есть эпитеты, с которыми патриот мог обращаться и к родине.

⁶³ А. Мицкевич. Собр. соч., т. 4. М., 1954, стр. 394—395.

Nosil sem gj tagně k odnětj,

Gedenkráte w gegjm obgetj
Takto zalkám rozželený tuze:
«O ty, aspoň ty giž, strome zlatý,
Zastiň bolesti a hanobu
Lidu toho, kterému si swatý!»

Tu dech žiwý w listj hnedky wěge,

Peň se hne a w božském způsobu

Slágy dcera w rukách mých se směje.

Носил я к ней тайно, чтобы она
помогла мне;

Однажды, обнимая ее,
Так зарыдал я в отчаянии:
«О ты, хоть ты, дерево золотое,
Отведи страдания и позор
От того народа, для которого ты
свято!»

Тут дыханием живым повеяло среди
листьев,

Ствол пошевелинулся и словно
по волшебству

Дочь Славы засмеялась в моих
руках.

Из мемуаров Коллара мы знаем, что поэт под липой встречался со своей возлюбленной. Поэтому сонет 3 издания 1824 г. можно рассматривать как отражение автобиографического факта, но, с другой стороны, в этом же сонете липа предстает как символ славянства, она способна «отвести страдание и позор» от своего народа, возлюбленная поэта также превращается в символ — Дочь Славы. Таким образом, содержание сонета 3 достаточно не определено. Его можно понимать двойственно. Подлинный смысл раскрывается лишь путем сопоставления этого сонета с аналогичными сонетами 1821, 1824 г. В сонете 5 издания 1821 г. (с. 7, изд. 1824 г.) тот же сюжет, но там нет многозначности сонета 3 1824 г.:

Z gara nech tě swětj ljby chlědku,

Wečer z wětwe pjseň slawjka,
W letě at ſe tebe netýká
Perún hněwný, weda s žiwly hádku;

Každau geseň necht ſ i ze zůstatku
Rucha twého zlato wyniká,
W zimě chraň tě zhauba wšeliká

Stromě swatý, lásce na památku:
Zj gen dáwny děde, bljzkau koge

Audŭ i let bŕjmě studničkau,
Aniž ostrě pocit ſ wraha zbroge:

Nebs ty swědek, když mi ona troge

Slowa prwnj wšepła hubičkau:
Wěčně! wěčně, wěčně, srdce mogel!

Весной пусть тебя улаждает
приятный холодок,
Вечером с ветвей песня соловья,
Летом пусть тебя не коснется
Перун гневный, затеявший ссору
со стихиями;

Каждую осень пусть даже остатки
Одеяния твоего золотом светятся,
В зиме пусть тебя минуют все
напасти,

Дерево святое, в память о любви.
Лишь живи, старый дед, утоляя
близким

Источником членов и лет бремя,
И не почувствуй никогда острое
орудие убийцы;

Потому что ты свидетель, как она
мне три

Слова первых вдохнула поцелуем:
Вечно, вечно, вечно, сердце мое!

с. 5 (1821)

Содержание сонета исключает его двойственное толкование — поэт вспоминает о встрече с возлюбленной.

С другой стороны, с. 3 сонет (1824 г.) очень близок по своему содержанию к с. 1 поэмы 1824 г. В первом сонете богиня Слава молит богов о заступничестве, и они создают ей в награду прекрасную девушку, в третьем сонете поэт просит липу о защите своего народа и она посылает ему Дочь

Славы. Спрашивается, что же могло явиться наградой для поруганного славянства и для поэта-патриота? Ответ возможен один — освобождение родины, ее возрождение.

Точно так же раскрывается внутренний смысл и других сонетов 1824 г. на «любовную тематику»: лишь путем сопоставления их друг с другом, лишь исходя из общего контекста поэмы. В этом существенное отличие и особенность создания Колларом образа возлюбленной — Дочери Славы — по сравнению с образом Мины из «Сонетов» 1821 г.

Воспевая в едином образе и возлюбленную и свою родину, Коллар сохраняет единство поэмы, развивает дальше в своем творчестве линию гражданской лирики, наметившуюся уже в «Сонетах».

Единство поэмы «Дочь Славы», точно так же как и «Сонетов», достигается путем воспроизведения внутреннего мира героя, его отношения к действительности. В ряде сонетов поэт говорит о своих интимных чувствах и переживаниях (например, в сонетах 39, 49), о своем единении с природой в сонете 114:

O ty, w kterém každodenně klekám

Chráme přirozenj důstojný!

Tu sám vůkol, wzhůru, dolů těkám,
Strom mne w náruč přigme pokojný,

Léky chystá kwjtek opojný,

Wětrům lkánj, slzy dělím řekám...

О ты, в котором ежедневно

преклоняю колени,

Храм природы величественный!

Тут повсюду один вверх, вниз брожу,
Дерево тихое меня в объятия

принимает,

Утешенье готовит цветок

опьяняющий,

С ветрами я делюсь рыданиями,

с реками — слезами...

Поэт неразрывно связывает интимную тему с общественно-политическими, гражданскими мотивами, развивая таким образом лирическую основу «Сонетов», например, сонет 129:

Gako smutně lesnj holub upj
Po širokých vůkol dolinách,
Když ho skrytý w nebe modřinách
Gestřáb chwatem družky věrné
zlaupj,

Na wrch dubu nejvyššjho wstaupej,

Wolá při rozsedlých skalínách,
K hnězdu letj, an ho w krowinách
K většj strasti zmámil ohlas tupý:

Tak gá rovně opuštěný kwjljm
Od Dunage k pauštem rozmárilym,
Odtub běžjm lkáti ku Tatrám;...

Как печально лесной голубь стонет
По широким долинам,
Когда скрытый в синеве неба
Ястреб подружку верную его унесет,

На вершину дуба высочайшего

вступает,

Стонет в ущельях,

К гнезду летит, но в кустах

Еще большими страданиями оглушает
его эхо.

Так и я, покинутый, стенаю

От Дуная до пустынь причудливых,

А оттуда бегу рыдать к Татрам...

Яркая эмоциональная окраска характерна и для сонетов с гражданско-патриотическим содержанием:

Ay, ty Labe, proč tak slzau muthau,

Mějš zlaté wlny w kaliště?

О ты, Лаба, почему ты слезой

мутной

Превращаешь золотые волны в потоки
грязи?

Zdaž si pilo někde z bogiště,

Cili zpláкло z kořen Horu Kutnau?

Или ты напилась где-нибудь на поле
боя,

Или оплакиваешь Гору Кутную?

с. 77

В некоторых сонетах Коллара появляется местный колорит, отдельные пейзажные зарисовки — явление очень редкое для поэзии классицизма. В качестве примера приведем сонет 146:

«Patři vůkol gako žlutnau hole,
Gak již hrubnau města, wesnice,
Kde wál zefyr, dugj wichřice,
Ticho kde se smály zpěwům pole;...

Kwjťj z lauk a listj z winice

Starý nese Dunag s ledem dole.

Посмотри вокруг, как желтеют поля,
Как грубеют города, деревни,
Там, где веял зефир,
Где тихо смеялись песням поля, дуют
метели;...

Цветы с лугов и листья

с виноградников

Старый Дунай несет вместе

со льдом вниз.

Олицетворения, подобные: «Среди волн над Дунаем громко смеется островок блаженный...» (с. 138), «...моя ошибка вызвала Смех у гор, тянувшихся к небу, От стыда гневного сердце зарыдало...» (с. 39), такие эпитеты, как «живое дыхание» (с. 3), «опалющее лицо» (с. 39), «сладкая служба» (с. 40), «цветущее одеяние» (с. 61), «сладкие звуки» (с. 72), «горькие воспоминания» (с. 77), «бег серебряный» (с. 110), «сладкие сны» (с. 114), «жадные крылья» (с. 125), «восторженный соловей» (с. 138), «прощальные руки» (с. 149) и др. — свидетельствуют о нарушении традиционных канонов классицизма.

Вряд ли можно полностью согласиться с утверждением К. Крейчи о том, что поэма «Дочь Славы» является произведением, «во всех составных частях которого преобладает классицизм как в форме, так и в содержании и в идейном наполнении»⁶⁴. Не только комплекс основных идей поэмы, во многом романтических по своему содержанию, но и характер центрального образа — Дочери Славы — ввиду его многозначности, неопределенности и эмоциональности выходит за рамки классицизма, стремящегося к ясному, определенному и логичному строю образов.

В поэме «Дочь Славы» получают дальнейшее развитие новые для чешской литературы романтические тенденции, впервые выраженные поэтом в «Сонетах». Субъективный характер «Дочери Славы» хорошо ощущали уже современники Коллара. Так, в первой чешской рецензии на поэму, принадлежащей перу Челаковского, указывается: «Он (Коллар. — А. З.) как субъективный поэт, конечно, находится у нас на высочайшей ступени»⁶⁵.

Тем не менее сопоставление поэмы «Дочь Славы» с «Сонетами» показывает, насколько в поэме сильны наряду с романтическими классические тенденции. Если «Сонеты» представляют собой яркий образец чешского преромантизма и в них следы классического влияния очень незначительны, то здесь, в поэме, они явственно проступают. Обращение поэта к традициям классицизма было закономерным явлением. Оно было вызвано поисками монументальных поэтических форм, необходимых для создания литературы большого гражданского агитационного звучания и объяснялось

⁶⁴ K. Krejčí. Указ. соч., стр. 270.

⁶⁵ Čelákovský. Slovo o Slávě Dceři p. Jana Kollára. — ССМ, 1831, стр. 49.

не только классическим воспитанием поэта, но и состоянием чешской литературы в тот период. Во вступлении к первому тому «Песен люда словацкого в Венгрии» (1822 г.), являющемся своеобразным эстетическим манифестом поэта, он пишет: «У кого голова увлечена стихами о драконах, ящерах, рыцарях, волшебниках и прочих романтических чудовищах, тот пусть лучше его (сборник „Песни люда словацкого в Венгрии“. — А. З.) в руки не берет. Этот характер чужд всей славянской поэзии, тем более простонародной. Славянин, думая, чувствует и, чувствуя, думает... фантастическое, туманное, чудовищное, раздражающее, преувеличенное, одним словом, одностороннее стихотворение до сих пор в нашей литературе неслышанно»⁶⁶. В поэме «Дочь Славы» Коллар претворяет на практике свое стремление к гармоничному объединению эмоционального и рассудочного начал. Это можно обнаружить не только на примере «Пролога» и некоторых новых сонетов, но и на тех изменениях, которые Коллар вносит в отдельные сонеты первого сборника. Они показывают, как Коллар в ряде случаев стремится смягчить романтическую эмоциональность, отказывается от иррациональности, допускаемой в некоторых сонетах 1821 г. Так, например, в 9-м сонете 1821 г. он пишет:

Znám však zvuk, jenž kvete z živé růže,	Но я знаю звук, который расцветает из живой розы,
Nimž se onen bůh v nás hýbá túže,	Избавленный от всех земных оков,
Zhoštěn jsa všech zemských okují:	Которым тот бог (Амур?) нас терзает жестоко.
Slyším, slyším ho hle libě zněj...	Вот я слышу, слышу его приятное звучание...

Этот же сонет в издании 1824 г. Коллар меняет следующим образом:

Ale znám zvuk geden tichý, kátký,	Но я знаю один звук негромкий, короткий,
Než tak plný, pronikavý, sladký,	Но столь полный, всепронизывающий, сладкий,
Ze vše giné w něm se spogugj;	Что все в нем объединяется;
Slyšjm, slyšjm ho hle libě zněj...	Вот я слышу, слышу его приятное звучание...

с. 8 (1824)

В издании 1824 г. поэт не считает возможным сохранить хотя и очень эмоциональную, но алогичную фразу: «Но я знаю звук, который расцветает из живой розы». Или, например:

Kvělte s ní, vy zřidla mechatá,	Плачьте вместе с ней, источники, поросшие мхом,
Lkejte s ní, vy stromů dechy svaté!	Рыдайте вместе с ней, деревьев дыхания святыи!

с. 37 (1821)

Kvělte wy s nj zřidla mechatá	Плачьте вместе с ней, источники, поросшие мохом!
A wy hory, wěže, chrámy swaté!	И вы, горы, башни, храмы святыи!

с. 49 (1824)

⁶⁶ «Vybrané Spisy Jana Kollára», sv. II, Praha, 1956, str. 219.

Поэт не только отказывается от иррациональности: «Рыдайте вместе с ней, деревьев дыхания святые!», он снижает общую романтическую эмоциональность фразы, заменив ее нейтральным обращением: «И вы горы, башни, храмы святые!» и опустив такой напряженный и колоритный глагол, как «lkati» — «рыдать»⁶⁷.

Стиль ряда вновь написанных сонетов, в которых поэт излагает свои гуманистическо-просветительские идеалы, приобретает явственно выраженный дидактический и морализаторский характер; язык их в известной степени утрачивает свою образность, становится более строгим и рационалистичным.

Pracug každý s chutj usilownau
Na národu roli dědičné,
Cesty mohau býti rozličné
Genom wůli wšickni měgme rovnau...

Каждый трудись, не жалея сил,
На наследственной ниве народа.
Пути могут быть различными,
Лишь бы стремление у всех было

единое...

с. 76

Тяготение к классицизму в «Дочери Славы» 1824 г. проявляется и в общем рационалистическом построении поэмы. Она расчленена на три песни, каждая из которых состоит из равного числа сонетов.

Многообразие задач, поставленных поэтом (проблематика поэмы не исчерпывалась ее основной идеей — идеей славянской взаимности), — прославление славянского прошлого, пробуждение в современниках чувства патриотизма, обличение врагов-угнетателей, призыв к объединению, к деятельности на благо родины и т. д. — обусловило и стилевое богатство поэмы, в которой получают дальнейшее развитие особенности гражданско-патриотического стиля Коллара. Язык поэта совершенствуется, он становится афористичным. Строки многих сонетов, как и строфы «Пролога», так глубоко входят в жизнь народа, что становятся крылатыми фразами, превращаются в пословицы и поговорки.

Сравнение поэмы «Дочь Славы» с «Сонетами» показывает, что «Сонеты» переросли в поэму, целью которой явилось прославление славянства. Гражданские, патриотические мотивы, все расширяясь, постепенно вытеснили любовную лирику на второй план и вылились в смелую программу борьбы славян за независимость, в первую, пусть еще недостаточно ясную и определенную, поэтическую формулировку идеи славянской взаимности. В «Дочери Славы», не говоря уже о расширении объема, изменяются ее основная идея, тема и композиция.

Но самого Коллара не могла удовлетворить поэма, написанная в годы жестокого цензурного гнета, поскольку ему не удалось в ней достаточно ясно и определенно выразить идеи, волновавшие его. Недаром в заключительных сонетах звучит жалоба поэта на то, что, «хотя огонь горит в пылающей груди, ему не удалось окончить начатого», так как для этого придется ждать «более благоприятного времени» (с. 149), а в сонете-эпиграфе он, обращаясь ко всем славянам, с горечью сообщает, что «сделанное им слишком скромно по сравнению с поставленной целью». Через несколько лет, до опубликования нового варианта «Дочери Славы» (1832 г.), Коллар пишет хорватскому общественному деятелю и литератору Людевиту Гаю, что ее предыдущие издания (то есть «Сонеты» и «Дочь Славы» 1824 г.) были «лишь пробой»⁶⁸.

⁶⁷ Ср. также с. 6 (1821) и с. 10 (1824), с. 1 (1821) и с. 5 (1824) и др.

⁶⁸ Письмо Коллара к Л. Гаю от 9.III 1832. — «Karel Paul. Dopisy československých spisovatelů Stanku Vrazovi a Ludevitu Gajovi». Praha, 1923, str. 89.

Тем не менее глубоко патриотическое содержание поэмы и ее художественные достоинства завоевали Коллару славу первого поэта на чешском Парнасе⁶⁹. «До поэмы „Дочь Славы“ Коллара ни в одном другом произведении чешской литературы не было такой глубины чувств, мыслей, такой выразительности»⁷⁰.

После опубликования «Дочери Славы» в печати в течение семи лет, до рецензии Ф. Л. Челаковского 1831 г.⁷¹, не появляется ни одного отклика на нее, за исключением краткой информации в «Новом и старом календаре»⁷² о выходе новой книги Коллара. Подобное длительное отсутствие каких-либо откликов на поэму в чешской и словацкой печати еще не означало, что она прошла незамеченной. Стоит лишь обратиться к личной переписке чешских и словацких будителей, к литературной продукции тех лет, чтобы стало ясно, какое огромное влияние оказала поэма на современников⁷³. Несмотря на то, что «Дочь Славы» распространялась только тайно⁷⁴, она вскоре стала самой популярной, самой читаемой книгой того времени⁷⁵. Уже в письме Коллару от 22 сентября 1824 г. Юнгман дает следующую оценку поэме: «Ваша „Дочь Славы“ лучшее произведение этого года, она всюду и всем нравится»⁷⁶. Палацкий пишет поэту: «„Дочь Славы“ дошла до нас, к нашей великой радости. Голос ее звучит по всей Чехии, хотя лишь в сердцах верных патриотов»⁷⁷. О «Дочери Славы» пишут и другие будители, например, Челаковский, Шафарик⁷⁸, и это показывает, насколько был велик интерес к новому произведению Коллара. О широкой известности поэмы свидетельствует и следующий случай, происшедший в императорской таможне при отправке книги Коллара в Прагу, о котором сообщает Ян Добромир Петени: «Как только цензор прочел несколько стихов, он мне сказал: „Aha! Die sind von Kollar, die sind brav, die kennen wir schon“ (Это стихи Коллара, они хороши, мы их уже знаем). С этими словами он мне книгу отдал»⁷⁹.

Интересно и следующее обстоятельство. В эти годы интенсивно расширяются и крепнут культурные связи между русским и другими славянскими народами. П. И. Кеппен⁸⁰ одним из первых старается широко

⁶⁹ Письмо Палацкого к Коллару от 28.IX 1826. — ССМ, 1879, стр. 386. См. также письмо Юнгмана к Коллару от 4.I 1827. — ССМ, 1880, стр. 55.

⁷⁰ J. J. a k u b e c. Jan Kollár. Praha, 1912, стр. 13.

⁷¹ F. Čelakowský. Slowo o «Slávy Dceři» p. Jana Kollára. — ССМ, 1831, стр. 39—54.

⁷² «Nowý a starý kalendář». Praha, 1825, стр. 38.

⁷³ См.: J. V l č e k. Kapitoly z dějin české literatury. Praha, 1952, стр. 113.

⁷⁴ Письмо Палацкого к Коллару от 8.VII 1830. См. также письмо словака-патриота Яна Добромира Петени к Палацкому от 7.II 1824, где Петени пишет, что Коллар просил пересылать свои книги так, чтобы их «... без просмотра на границах переправлять можно было» («Františka Palackého Korrespondence a zápisky...», стр. 16).

⁷⁵ В статье «Ян Коллар и Челаковский» немецкий писатель Венциг пишет: «После открытия Краледворской рукописи в 1817 г. ни одно другое поэтическое произведение не оказало такого сильного, всеобщего и продолжительного влияния на чехословаков, как это («Дочь Славы»), когда оно вышло первым изданием в Пеште (J. W e n c i g. Sebrané spisy. Praha, 1873, стр. 398).

⁷⁶ Письмо Юнгмана к Коллару от 28.IX 1824. — ССМ, 1880, стр. 54. См. также письмо Юнгмана к Коллару от 10.XI 1827. — ССМ, 1880, стр. 57.

⁷⁷ Письмо Палацкого к Коллару от 28.IX 1826. — «Františka Palackého Korrespondence a zápisky...», стр. 282.

⁷⁸ См. например, письмо Шафарика к Коллару от 2.III 1824. — ССМ, 1873, стр. 387. Письмо Челаковского к Камариту от ... «Korrespondence a zápisky F. L. Čelakovského». Praha, 1907, стр. 224. Письмо Я. Неедлого к Ш. Гневковскому от 15.II 1825. — A. R y b í c k a. Přední křisitelé národa českého. Praha, 1883, стр. 300.

⁷⁹ Письмо Петени к Палацкому от 20.V 1824. — «Františka Palackého Korrespondence a zápisky...», стр. 175.

⁸⁰ Кеппен П. И. (1793—1864) — русский ученый в области статистики, географии и этнографии, издатель одного из первых библиографических журналов в России.

привлекать для сотрудничества в своих «Библиографических листах» крупнейших современных ему ученых-славистов: И. Добровского, В. Ганку, Я. Коллара, Ф. Палацкого, Л. Копитара, В. Караджича и др.⁸¹ Но когда Коллар в 1824 г. хочет передать через русское посольство в Вене два экземпляра своей поэмы в качестве подарка для Императорской библиотеки и Библиотеки Академии наук в Петербурге, посольство не только отказалось переслать книги, но и не приняло их!⁸² Что могло послужить причиной отказа? Есть все основания предположить, что книги не были приняты только потому, что в официальных австрийских кругах поэма Коллара уже получила известность как «политически неблагонадежное» произведение. Недаром П. И. Кеппен, поместив в 1825 г. в «Библиографических листах» небольшой отзыв на «Дочь Славы» Коллара, подчеркивает в нем благонамеренность поэта⁸³.

О том, что не только друзья, но и враги Коллара пристально следили за его литературной и общественной деятельностью, свидетельствуют те преследования и травля, которым он подвергался в годы после выхода книги⁸⁴. Челаковский пишет 25 сентября 1825 г. Камариту: «Коллар, говорят, в России. Он был вынужден бежать из Венгрии. Проклятые мадьяры покушались на его жизнь. Ну и новости!»⁸⁵ Из писем Шафарика, Палацкого, Юнгмана и др. видно, что ненависть против Коллара, травля его со стороны шовинистически настроенных венгерских кругов в те годы была настолько сильна, что поэт даже хотел уехать из Пешта. Шафарик в 1825 г. пишет ему: «О Вашем уходе из лоно народа нашего я даже подумать не могу без ужаса и боли в сердце. Спаси бог, чтобы Вы были вынуждены это сделать»⁸⁶. Причину молчания, следовательно, надо искать не в отсутствии интереса к поэме, а в специфических условиях литературной и общественной жизни Чехии и Словакии того времени. Сам факт, что первый чешский отклик на творчество писателя появился только через десять лет с момента выхода поэтического сборника Коллара «Стихи» 1821 г., очень показателен, особенно если учесть, что в иностранной печати поэма Коллара вызвала большой интерес. В 1825 г. печатается первый отклик на поэму Коллара в России, затем появляется несколько рецензий в Германии⁸⁷ и, наконец, в 1828 г. рецензия, написанная англичанином Боурингом⁸⁸. В те же годы ряд сонетов Коллара переводится на немецкий и английский языки⁸⁹. Среди передовой части чешского и сло-

⁸¹ См. Сообщение П. И. Кеппена. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1836, № 9, стр. 424.

⁸² Письмо Коллара к Копитару от 20.IX 1824. — «Slovánský sborník», 1883, str. 259.

⁸³ Кеппен писал: «Автор, состоящий проповедником при словенско-евангелических приходах в Песте и Офене, принадлежит к уважаемым литераторами поэтам, он страстно любит свой язык и вообще все славянское, а о чистоте его намерений свидетельствует следующий стих его предисловия: „Sám svobody kdo hoden, svobodu zná vážit každou“ („Тот, кто достоин свободы, умеет уважать свободу других“). — «Библиографические листы», 1825, № 18, стр. 252.

⁸⁴ Травля Коллара принимает самые разнообразные формы — преследуется и поэт и его поэма, на которую пишут пародии, или просто скупают и уничтожают ее (см. «Jan Kollár». 1793—1852. Viedeň, 1893, str. 34; «Korrespondence J. J. Jungmanna». Praha, 1956, str. 139).

⁸⁵ См. «F. L. Celakovského Sebrané Listy». Praha, 1865, str. 182.

⁸⁶ Письмо Шафарика к Коллару от 24.III 1825. — ССМ, 1873, str. 396. См. также письмо Шафарика к Коллару от 9.I 1826. — ССМ, 1874, str. 54.

⁸⁷ См. об этом: ССМ, 1831, str. 41.

⁸⁸ См. «The Foreign Quarterly review», 1828, str. 133.

⁸⁹ В Германии сонеты Коллара переводит молодой поэт Венциг, в Англии — Боуринг (см. письмо Палацкого к Коллару от 28.IX 1826. — ССМ, 1879, str. 387; см. также письмо Юнгмана к Коллару от 26.II 1828. — ССМ, 1880, str. 198).

вацкого общества остро ощущалась необходимость отклика на поэму. Поэтому, когда в начале тридцатых годов наступает период относительной цензурной свободы, Челаковский решается выступить с первой чешской рецензией на поэму «Дочь Славы»⁹⁰. О том, что долгое отсутствие печатных откликов было вызвано невыносимо тяжелой и напряженной политической обстановкой в Чехии и Словакии, жестокими преследованиями со стороны цензуры, свидетельствуют как многочисленные письма чешских будителей, так и само начало рецензии Ф. Л. Челаковского, где он ставит вопрос о причинах молчания и иносказательно отвечает на него. Палацкий в 1826 г. так объясняет Коллару причину отсутствия отзвонков на поэму: «Голос ее звучит по всей Чехии, хотя лишь только в сердцах верных патриотов. Заявить публично о ней опасается каждый, потому что мы окружены неблагородными людьми, которые, стремясь заработать тридцать серебеников, предают за них или за большую сумму, как Иуда Христа, свою родину; они стремятся навлечь подозрения правительства на все, что происходит, даже на самое невинное. А Ваша Слава им, наверное, была очень желанной, так как она давала им надежду поймать кого-нибудь из нас, но, слава богу! До сих пор их надежды не оправдались! Только внутри известна она всем чехам, любящим свой народ, и они ее ценят как национальное сокровище. То, что она завоевала первое место среди наших поэтов, для Вас ведь не тайна! Тем более мы должны были бы сожалеть, если бы этот благородный голос среди нас должен был бы умолкнуть навсегда, как Вы нам угрожали»⁹¹. Точно так объясняют причину молчания Юнгман⁹², Камарит⁹³ и другие будители. Как видно из этих писем, чешские патриоты не хотели заострять внимание австрийской цензуры не только на поэме Коллара, но и на чешской литературе вообще, которая интенсивно развивалась в те годы, несмотря на все цензурные ограничения и национальный гнет.

Хотя Челаковский высоко оценивает поэму Коллара, он полемизирует с Боурингом и отрицает, что «Дочь Славы» является аллегорией, в которой Колларом воспеты родина, славянство вообще. Невольно возникает вопрос, почему иностранец англичанин Боуринг смог глубже проникнуть в сущность поэмы, чем славянин, поэт-патриот Челаковский?

Ф. Бачковский объясняет это на первый взгляд парадоксальное явление следующим образом: «Воистину странно, что иностранец, англичанин, намного лучше понял основную идею „Дочери Славы“, чем прославленный чешский поэт. Но в издании 1824 г. было еще относительно мало патриотических сонетов. Только в издании 1832 г. чисто любовные сонеты, так сказать, исчезают в море патриотических»⁹⁴. Вряд ли можно согласиться с подобным взглядом. Англичанин Боуринг при анализе поэмы тоже пользовался изданием 1824 г., а кроме того, Челаковский писал рецензию на три года позднее Боуринга, когда и в списках, и прямо в журналах появилось значительное количество новых сонетов Коллара, проясняющих

⁹⁰ F. Čelakowský. Slovo o «Slávy Dceři» p. Jana Kollára. — ČSM, 1831, str. 39—54.

⁹¹ Письмо Палацкого к Коллару от 28.IX 1826. — ČSM, 1879, str. 386.

⁹² Письмо Юнгмана к Коллару от 4.I 1827. «Ваша „Дочь Славы“ нравится каждому, кто ее знает, и Вам по праву принадлежит первое место среди наших поэтов, но публично писать о ней до сих пор не решаются те, кто ее понимают из-за злобы наших врагов и самого времени» (ČSM, 1880, str. 55). См. также письмо Юнгмана к Коллару от 22.III 1829. — ČSM, 1880, str. 200—201.

⁹³ Письмо Камарита к Челаковскому от 3.V 1828. — «F. L. Čelakovského Sebrané Listy», Praha, 1865, str. 217.

⁹⁴ F. Bačkovský. Zevrubné dějiny českého písemnictví doby nové, d. I. Praha, 1887, str. 506.

основную идею поэмы. А о том, что Челаковский был знаком с этими сонетами, свидетельствует его собственная рецензия на поэму Коллара. Изучение переписки Боуринга и чешских будителей помогает решить данный вопрос. Боуринг пишет Челаковскому 9 июля 1828 г.: «Вы должны разрешить мне небольшую свободу слова. Мы не умеем так легко принуждать свое мышление к осторожности. Мы говорим многое, даже не отдавая себе в том отчета, потому что никто не привлекает нас к ответственности за то, что мы сказали»⁹⁵. С другой стороны, в письмах Шафарика, Копитара, Челаковского в те годы выражено недовольство Боуригом, так как чешские будители находят, что он слишком откровенно пишет о чешской литературе и чешских писателях. Так, например, Шафарик, ознакомившись с рецензией Боуринга на поэму Коллара, пишет: «На Боуринга я страшно разозлился, читая его болтовню. Этот человек мне кажется не только неразумным, но и опасным! Как будто он намеренно хочет навлечь подозрение правительства на деятельность славян... Признаюсь Вам откровенно, что я уже год назад почувствовал нечто такое — нечистое в его письмах, поэтому я порвал с ним переписку и не ответил на его последнее письмо»⁹⁶. Очень интересно и письмо Челаковского к Камариту от 16 мая 1828 г., где он пишет: «Отмечая в „Дочери Славы“ лучшие сонеты для Боуринга, я намеренно не указал бичующих и клеймящих, но он, захваченный их красотой, все больше углублялся и открыл то, чего не должен был открыть. Он говорит, что в этих патриотических сонетах есть „чувства, которые воспламеняют, и слова, которые жгут“. То, что мы там под завесой находили, нашел и он и (не очень-то это мило!) раскрыл англичанам»⁹⁷. Этот отрывок из письма показывает, что Челаковский, как и другие чешские будители, прекрасно понимал политическую направленность поэмы, но, несмотря на некоторое ослабление цензурного гнета в эти годы, не решился полностью высказать свое мнение. Боязнь за чешскую литературу объясняется и его попытка скрыть от Боуринга наиболее острые и значительные сонеты Коллара, а когда это не удастся, то Челаковский в своей рецензии старается хотя бы ослабить высказывание Боуринга о них. О том, что рецензия Челаковского выражала стремления и других будителей, свидетельствует письмо Иозефа Иозефовича Юнгмана (1831 г.), в котором он откровенно делится своими соображениями с Колларом⁹⁸: «В каком-то парижском журнале (ставшем известным в Вене. — А. З.) был помещен перевод рецензии Боуринга о Вашей Дочери Славы, в котором Боуринг трактует Мину как всеобщую славянскую родину и т. д. — по поводу этого двенская пол. (полиция. — А. З.) и цензоры страшно гневались и возмущались. Как Вы думаете, не сле-

⁹⁵ «Vestník Královské české společnosti nauk», 1905, str. 15—16.

⁹⁶ Письмо Шафарика к Коллару от 30.VIII 1828. — ССМ, 1875, стр. 144. См. также письмо Шафарика к Коллару от 8.VI 1828. — ССМ, 1875 г., стр. 143, где Шафарик не только сам резко отказывается, но приводит и отрицательное высказывание о Боуриге Б. Копитара.

⁹⁷ «F. L. Celakovského Sebrané Listy». Praha, 1865, str. 222. См. также письмо Иозефа Иозефовича Юнгмана к А. Марку от 15.I 1823. Из письма видно, что Боуринга прежде всего привлек патриотический характер сонетов поэмы («Korrespondence Jozefu Jozefoviča Jungmanna», str. 131).

⁹⁸ При чтении писем будителей необходимо помнить, что по цензурным соображениям они стремились быть как можно сдержаннее в своей переписке, например, в одном из писем (от 25 сентября 1824 г.) Иозеф Иозефович Юнгман предостерегает: «По почте не стоит писать, потому что, особенно когда письма часто поступают, они (по-видимому, полиция. — А. З.) начинают следить и охотно читают письма. Вообще все письма надо писать так, чтобы их каждый читать мог... Лучше всего письма по прочтении уничтожить, сжечь...».

дует ли своевременно им открыть глаза и объяснить, что это не связано ни с какой всеобщей Славией, или же оставить это? Что, если бы Вы сами несколько строк послали, например в „Чехослав“»⁹⁹. Показательно и то обстоятельство, что сам Коллар, болезненно реагировавший на отношение к поэме, нигде не выражает своего недовольства рецензией Челаковского. Долгое отсутствие чешского печатного отклика на поэму свидетельствовало лишь о трудности тех условий, в которых приходилось создавать свои произведения чешским и словацким писателям.

В начале 30-х годов, когда после волны национально-освободительных, демократических движений, прошедших по всей Европе, в Австро-Венгрии наступает период относительной свободы, Коллар публикует в 1832 г. в Пеште под названием «„Дочь Славы“ — лирико-эпическая поэма в пяти песнях»¹⁰⁰ новое, дополненное и расширенное издание своей поэмы. Одновременно с поэмой выходит и книга «Пояснений» к ней¹⁰¹. На титульном листе поэмы было указано, что это «Полное издание», так как поэма включала в себя все ранее написанные им сонеты. В нее полностью вошла «Дочь Славы» 1824 г. (а следовательно, и «Сонеты» — первый раздел сборника «Стихи»), сонеты, опубликованные за период с 1824 по 1832 г. в различных журналах¹⁰², а также множество новых сонетов¹⁰³.

Переписка Коллара с чешскими будителями, некоторые новые сонеты, опубликованные в 1827—1828 гг., а также вступление к «Пояснениям» (1832) позволяют предположить, что уже во второй половине двадцатых годов у Коллара созрел окончательный план поэмы. Во вступлении к «Пояснениям» Коллар пишет, что работа над ними потребовала от него в три раза больше труда и времени, чем сама поэма. «Сонеты родились большей частью в юности, под широким небом во время прогулок, без книг, в школе наглядности и опыта; примечания — в более поздние годы в библиотеках», — сообщает он¹⁰⁴. В письме Палацкому (1826 г.) Коллар пишет: «Будучи с давних пор побуждаем нашими друзьями, я составил „Пояснения“ и различные, большей частью историко-филологические, замечания к „Дочери Славы“. Поскольку я не знаю, когда и можно ли будет это напечатать, то я посылаю Вам... статью... для Вашего журнала»¹⁰⁵. В другом письме к Ф. Палацкому, тоже в 1826 г., Коллар пишет: «В будущем я хочу Вам послать и другие выдержки из „Пояснений“ к „Дочери Славы“»¹⁰⁶. Следовательно, основная масса сонетов нового варианта поэмы к этому времени у Коллара могла уже быть написанной. Есть все основания предполагать, что большая часть сонетов была написана поэтом приблизительно в одно и то же время. Сын Й. Юнгмана — Йозеф Йозефович Юнгман в письме Антонину Мареку от 3 апреля 1829 г. сообщал, что число сонетов к началу 1829 г. увеличилось до 350¹⁰⁷.

⁹⁹ Письмо Юнгмана к Коллару от 3.VII 1831. — «Korrespondence Jozefa Jozefoviča Jungmanna...», стр. 180.

¹⁰⁰ «Slávy Dcera Lyricko-epická báseň v pěti zpěvých od Jana Kollára Úplné vydání». Pešť, 1832.

¹⁰¹ «Wyklad čili Přímětky a Wysvětlivky ku „Slávy Dceře“ od Jana Kollára».

¹⁰² См. журналы ССМ, «Krok» (1827—1831).

¹⁰³ Ф. Бачковский указывает, что в 1832 г. было опубликовано 426 новых сонетов (F. Bačkovský. Zevrubné dějiny..., стр. 435).

¹⁰⁴ J. Kollár. Spisy, d. II, стр. 1.

¹⁰⁵ Письмо Коллара к Палацкому от 4.X 1826. — «F. Palackého Korrespondence a zápisky...», стр. 285.

¹⁰⁶ Там же. Письмо Коллара к Палацкому от 15.XI 1826. — Там же, стр. 290.

¹⁰⁷ «Korrespondence Jozefa Jozefoviča Jungmanna...», стр. 153.

Сонеты, опубликованные в 1827—1830 гг.¹⁰⁸, подтверждают, что Коллар к этому времени уже разработал окончательную композиционную схему своей поэмы, расширил ее на две новые песни. Большинство этих сонетов вошло затем в IV песню¹⁰⁹. Особенно интересен сонет 389, играющий роль своеобразного вступления к IV и V песням и кратко передающий их содержание. Дочь Славы в нем обещает рассказать поэту не только обо всем, что она видит на небе, но и побывать там, где мучаются предатели и враги славянства. Эта же тема звучит и в других сонетах, опубликованных в те же годы. Поэт сообщает в них о переселении своей прежней возлюбленной на небо¹¹⁰, о письме Дочери Славы славянам оттуда¹¹¹, о том, что он сам стал «проповедником Славы»¹¹². Очень интересным среди новых сонетов был и сонет 50 (опубликованный в 1828 г.), в котором поэт, используя сюжет известной чешской сказки, раскрывал аллегорическое содержание поэмы:

Jedna matka měla nebohatý
Statek, na něm roli s ourodou,
soused zloděj, bydle za vodou,
přišel a vzal všecko, nestydatý;
slala syna aspoň na požatý
lán ten klasy za škodou,

a aj! na strništi náhodou
našel ještě klas on ryzozlatý.
Totě bájka, asnad někdo zvolá,

plna šumilebých pověrek!
Není, bratře, nýbrž pravda holá;
Sláva totiž jest ta hospodyně,
Klasník já, a zlatý paběrek

zašlých Sorbů jest má přítelkyně.

Одна женщина имела небогатое
Хозяйство, при нем поле несжатое.
Сосед-вор, живший за рекой,
Пришел и забрал все, бесстыдный;
Послала она сына на сжатую
Полосу, хоть собрать колосья

утраченные,
И вдруг! На поле сжатом случайно
Он нашел колос из чистого золота.
Эта сказка, может, кто-нибудь

скажет,
Полная отшумевших поверий!
Не сказка, братья, а чистая правда;
Слава — вот кто эта хозяйка,
Сборщик колосьев — я, а золотой

колосок
Угасших сорбов — моя подруга.

Поэма «Дочь Славы» издания 1832 г. состояла из 615 сонетов, из них только 189 было опубликовано раньше. К поэме были добавлены «Лета» (IV песня) и «Ахерон» (V песня), а также было расширено название второй главы поэмы. Теперь она называлась «Лаба, Рейн, Влтава».

Символика двух последних песен — «Леты» и «Ахерона» — раскрывается последней строкой поэмы: «Ад — врагам, славянам верным — небо!»

Именно в данном издании поэмы получают свое окончательное выражение идеи, только намеченные или еще очень слабо развитые в более раннем творчестве Коллара. В первую очередь это относится к теме славянской взаимности, которая лишь в «Дочери Славы» 1832 г. зазвучала в полную силу. Поэтому современники Коллара — Палацкий, Челаковский и др. — воспринимают поэму 1832 г. как новое произведение. Палацкий, например, пишет: «Прав Челаковский, считая, что это новое про-

¹⁰⁸ См. журналы ССМ. «Krok» и др.

¹⁰⁹ См. сонеты 389, 392, 393, 396, 397, 399, 402, 405, 406, 407, 409, 410, 417, 419. Сонеты указываются по изданию 1832 г.

¹¹⁰ См. сонеты 368, 369.

¹¹¹ См. сонет 372.

¹¹² См. сонет 373.

изведение, существенно отличающееся от предыдущих изданий, это, конечно, новая основная идея»¹¹³.

Как сама поэма, так и «Пояснения» к ней пронизаны стремлением доказать полноценность, равноправие славян, прославить все славянское. Через все произведение проходит мысль о необходимости объединения славян. Как новый элемент в «Дочь Славы» введена тема апофеоза, награды славян (IV песня) и тема возмездия, наказания врагов славянства (V песня).

Поэма 1832 г. вырастает в монументальное эпическое произведение, в эпопею. Для объединения огромного количества сонетов, выражающих, несмотря на все разнообразие своего содержания, комплекс близких идей, Коллар обращается к новому жанру — жанру поэмы-путешествия. Он вынужден ввести в поэму, хотя и достаточно условный, сюжет. Фигуры Милека (славянского бога любви) и Дочери Славы начинают играть существенную роль и в композиции поэмы. В I песне Коллар воспеваёт добродетели Дочери Славы и свою любовь к ней, то есть любовь к своему народу, родине, Славянству вообще. Во II и III песнях поэт, гонимый своей несчастной любовью (ибо любовь к угнетённой, страдающей родине, поработённому Славянству не может быть счастливой!), вместе с Милеком совершает путешествие по поработённым славянским краям. При этом Коллар стремится отметить наиболее яркие исторические события, связанные с теми местами, по которым он странствует, все то, что было наиболее интересным и важным с точки зрения славянина-патриота. Две последние песни поэмы, естественно, дополняют и развивают содержание первых трех. Путешествие по раю и аду совершает уже не сам поэт, а бессмертная Дочь Славы. В письмах и через Милека она сообщает поэту обо всем виденном и слышанном на небе. Фигуры Милека и Дочери Славы становятся необходимыми и для двух последних песен поэмы.

В соответствии с новым замыслом Коллара меняется характер самих сонетов поэмы. В «Дочери Славы» 1824 г. лишь в виде исключения можно встретить сонеты, которые были бы непосредственно связаны друг с другом по своему смысловому значению. В поэме 1832 г. введение определенного сюжета обусловило создание целых «цепочек» сонетов, объединенных содержанием (это относится к подавляющему большинству новых сонетов 1832 г.)¹¹⁴. В «Дочери Славы» 1832 г. сонеты окончательно превращаются в строфы единой поэмы¹¹⁵. Все это способствует восприятию поэмы как целостного произведения.

Основные идеи поэмы выражаются при помощи тех же приемов, что и в поэме 1824 г. В центре по-прежнему находится аллегорический образ Дочери Славы, который продолжает оставаться достаточно неопределенным и многозначимым символом, что, по-видимому, обуславливалось как особенностями поэтической манеры писателя, так и цензурными условиями. Недаром в одном из сонетов 1832 г. поэт с горечью восклицает: «...здесь писать, как я хочу, я не смею, а как смею, так я не хочу»

¹¹³ Письмо Палацкого к Коллару от 16.XI 1832. — ССМ, III, 1879, str. 477. Эту же мысль высказывает Палацкий и в письме Коллару от 1.IX.1832. «Суждение, которое я о нем (новом издании поэмы. — А. З.) сообщаю, не мое, а других здешних господ, в особенности г. Челаковского, но мне оно кажется правильным. Это совершенно новое произведение, так сказать, новая идея объединяет его в целое» (ССМ, 1879, str. 475—476).

¹¹⁴ Интересно, что Я. Влчек считает, что лишь в исключительных случаях сонеты связаны друг с другом содержанием (см. J. Vlček. Dějiny..., str. 342).

¹¹⁵ Коллар иногда даже «присочиняет» к старым сонетам, продолжающие их новые (см., например, сонеты 30 и 31 I песни и др.).

(с. 217). При общей гиперболизации образа Дочери Славы поэт в отдельных случаях как бы стремится создать иллюзию правдоподобия, вводит уточняющие детали, даты, цифры и т. д. (сонеты 86 и др.).

Как и в поэме 1824 г., Коллар, постепенно раскрывая содержание своей аллегории, в 151-м сонете указывает, что его возлюбленная носит три имени: Мина, Дочь Славы и Всеслава. А затем в сонете 257 поэтом вдохновенно воспевается Всеславия — символ свободного, объединенного Славянства:

Od Athosa k Trigle, k Pomořanům,
ode Psiho k poli Kosovu,
ode Carigradu k Petrovu,
od Ladogy dole k Astrachanům;
od Kozáků ku Dubrovničanům,
od Blatona k Baltu, Ozovu,
ode Prahy k Moskvě, Kyjovu,
od Kamčatky až tam ku Jaoanům;
Ural, Tatra, Volga, řeka Savská
a všech hor i krajín okolek,
kde se koli mluva slyší slavská:

zaplesejte, bratři, i vy i já,
líbejme se při tom vespolek,
to, hle, vlast je naše: Vseslávial

От Афона до Триглава, до Поморья,
От Песьего поля до Косова,
От Царьграда до Петрограда,
От Ладоги вниз до Астрахани,
От казаков до дубровчан,
От Балатона до Балта, Азова,
От Праги до Москвы, Киева,
От Камчатки до самых японцев,
Урал, Татры, Волга, река Савская
И все горы и края вокруг,
Везде, где только слышится речь

славянская,

Ликуйте братья, и вы, и я,
Обнимем друг друга воедино,
Вот она, родина наша — Всеславия!

Как и в предыдущем издании, смысл аллегории Коллара становится ясным лишь из общего содержания поэмы, в которой поэт на фоне широкой исторической перспективы рисует картину бедствий, страданий и унижений славян, перечисляет множество вероломных поступков врагов, а затем с большим пафосом прославляет в поэме лучших сынов и дочерей Славянства, превращает поэму в гимн Славянству: «Славно славим славу славов славных!» (с. 208).

В отличие от «Дочери Славы» 1824 г. основную идею поэмы — идею славянской общности — в «Дочери Славы» 1832 г. Коллар развивает на широком историческом фоне. В поэме 1824 г. эта тема была выражена еще очень неопределенно, развевалась параллельно с рядом других самостоятельных мотивов, в «Дочери Славы» 1832 г. идея славянской взаимности предельно усиливается поэтом, и все содержание поэмы оказывается подчиненным основной теме. Можно сказать, что, начиная с издания в 1832 г., она становится единственной темой всего творчества Коллара. В разнообразнейших вариациях из сонета в сонет настойчиво звучит лейтмотив всей поэмы:

Ruši, Serbi, Češi, Poláci,
žíte svorně jako jedno stáde! ...
a váš národ první bude v krátce.

Русские, сербы, чехи, поляки,
Живите дружно как одна семья...
И ваш народ скоро станет первым!

с. 259

О чем бы поэт ни говорил — будь то актуальные вопросы современности, или скорбь по великому прошлому, или же вдохновенное пророчество о прекрасном будущем и т. д. — все в конечном итоге выливается в призыв к объединению:

Stokrát jsem mluvil, teď už křičím
k vám, o rozkydání Slávové!
budme celek a ne drobtové,
budme aneb všechno aned ničím.

Сто раз я говорил, теперь уже кричу
Вам, раздробленные славяне:
Будем целым, а не крохами,
Будем или всем, или ничем.

с. 326

Для обоснования и мотивировки своих взглядов Коллар привлекает широчайший научный материал. И в самой поэме, а главное в «Пояснениях» к ней, он сосредоточивает и обобщает массу исторических сведений и фактов о прошлом и настоящем славян, а также смелых обличений врагов¹¹⁶. «Дочь Славы» вместе с «Пояснениями» становится своеобразной энциклопедией славянской жизни. До появления «Славянских древностей» Шафарика¹¹⁷ «Пояснения» рассматривались как «самая ученая» книга своего времени. Поэтому современники Коллара читали их с не меньшим интересом и увлечением, чем самую поэму¹¹⁸.

Коллар, говоря о задачах, которые он преследовал, создавая поэму, пишет в 1832 г. в «Пояснениях»: «Дочь Славы» — это не «Всеобщая история славян», не «История литературы», не «Каталог» или «Указатель» всех славянских писателей и мужей, но поэма, задачей которой не были и не могли быть бесчисленные мелочные подробности, а разнообразие и по возможности всесторонность славянской жизни. Центр — Дочь Славы, а прочие примеры славянской жизни представлены здесь лишь постольку, поскольку они на нее воздействовали...»¹¹⁹.

В ряде сонетов Коллар раскрывает то внутреннее содержание, которое он вкладывает в провозглашенную им идею славянской взаимности: общеславянское содружество, по мнению Коллара, является не только надежной гарантией против ассимиляторских стремлений, проявляемых врагами славянства, но и прежде всего главным оружием славян в борьбе с этими врагами и, следовательно, средством завоевания национальной свободы. Эта идея братства славян у Коллара неразрывно связана с гуманистическим требованием свободы для всех народов, для всего человечества. Объединение славян Коллар представляет как свободный и добровольный союз, в котором каждое государство независимо развивает свою национальную культуру. В 460-м сонете IV песни Коллар рисует аллегорическое видение общеславянской библиотеки, где «каждый язык и народ» отделен от другого, и в то же время их объединяют «общие стены и крыша». Подобное понимание идеи славянской взаимности Коллар выражает и в других сонетах¹²⁰.

Еще яснее и определеннее высказывает поэт свои мысли о воплощении на практике единства и сотрудничества славян в «Пояснениях» к сонету 372 III песни, в котором он призывает славян к «любви и взаимности». Коллар пишет: «„Взаимность“, latin. Recitoprocitas, под взаимностью тут подразумевается литературная взаимность и такая связь между всеми народностями славянскими, чтобы каждое племя славянское хотя и при своем языке осталось, но литературу других славянских племен знало, покупало, читало; например, поляк пусть изучает книги не только на своем языке, но и на чешском, русском, сербском; русский — на польском, чешском, сербском и т. д.»¹²¹

В сонете 271 о статуе (постоянно цитировавшемся исследователями с панславистской ориентацией), подобно тому, как и в ряде других сонетов

¹¹⁶ Ш. Гневковский пишет сыну Войтеху от 14.VI 1833: «Я тут спрашивал, как случилось, что такие выпады против мадьяр и австрийцев были разрешены. Мне было сказано, что, по-видимому, это печаталось без цензурного просмотра...» («Listy Filologické», 1930, str. 176, 177).

¹¹⁷ P. Šafařík. Slowanské starožitnosti. — ČCM, 1833—1835.

¹¹⁸ См. Příloha ku Kwětu, 4.IX 1839, str. 35.

¹¹⁹ J. Kolár. Spisy, d. II, str. 475.

¹²⁰ См., например, с. 52, 63 I песни; с. 135, 244, 257, 258, 259 II песни; с. 271, 297, 316, 326 III песни и др.

¹²¹ См. J. Kolár. Spisy. D. II..., str. 261. Ср. K. Rozenbaum. Ideový charakter..., str. 30.

тов поэмы, Коллар аллегорически говорит о соотношении сил различных славянских народов, известных ему, и, разумеется, главное место он уделяет России. Интерес поэта к России — «великому дубу» не случаен. С раннего детства воображение Коллара было поражено необъятными просторами России, о существовании которой он узнавал из рассказов странствующих торговцев. В «Воспоминаниях» Коллар рассказывает о том неизгладимом впечатлении, которое произвела на него встреча с солдатами суворовской армии. В годы учения в Иене поэт знакомится с русскими студентами и с увлечением изучает русскую литературу. Этот интерес к России не ослабевает у Коллара на протяжении всей его жизни и получает отражение во многих сонетах поэмы. В силе и могуществе России поэт черпает веру в будущее возрождение славян. Именно это чувство моральной опоры позволило ему в период жестокого гнета и реакции не утратить оптимизма и сохранить романтическую мечту о грядущем величии славян, которое он пророчески предсказал в сонете 374, «Что с нами славянами через сто лет будет».

Вдохновленный героическими традициями русского народа, поэт прославляет в ряде сонетов патриотический подвиг Минина и Пожарского, самоотверженность и мужество простых русских людей¹²². Москва, «спаленная пожаром»¹²³, становится для него символом самопожертвования ради великой освободительной цели (с. 255). Это открытое прославление величия России, ее славных традиций и героического прошлого, а также воспевание лучших представителей русского народа в ряде сонетов поэмы¹²⁴ является новым по сравнению с поэмой 1824 г.

«Дочь Славы» 1832 г. вырастает в широчайшее эпическое полотно. Таким ее делает обилие исторических фактов о прошлом и настоящем славян, философских обобщений, высказываний поэта по конкретным, актуальным, остро полемическим проблемам. Параллельно с эпической линией поэмы углубляются и мотивы интимной лирики, что обуславливалось мировоззрением поэта, для которого интимное и личное неразрывно сливалось с гражданским. Коллар пишет в сонете 25:

láska jest všech velkých skutků zárod, Любовь — основа всех великих

деяний,

a kdo nemiloval, nemůže
ani znáti, co je vlast a národ.

И тот, кто не любил, не сможет
Даже понять, что такое родина
и народ...

Характерен 385-й сонет, в котором поэт, обращаясь к символу липы, говорит о неразрывной связи своей личной жизни с судьбами родины:

Pod lipou mne anjel kolébával,
dokud jsem byl malé dětětko,
pod ní jsem, o sládká památkol
v chlapectví se nejraději hrával;
pod lipou jsem zíel i milivával
nejkrásnější Slávy děvčátko,
pod ní jsem se s láskou, na krátko
trvající, smutně rozžehnával;
pod lipou mi Muzy lyru daly,
z jejích větví znělky ve vzoru

Под липой меня ангелы качали,
Пока я был младенцем,
Под ней, о сладкое воспоминание,
Ребенком так любил играть я.
Под липой я увидел и полюбил
Прекраснейшую Славии девушку,
Под липой я с любовью, быстро
Промелькнувшей, с горечью прощался.
Под липой Музы лиру дали мне,
С ее ветвей соныеты падали, как

¹²² См., например, сонеты 252, 444, 477 и др.

¹²³ Имеется в виду 1812 г.

¹²⁴ См., например, сонеты 174, 252, 271, 402, 410, 419, 421, 441, 443, 444, 448, 469, 477, 492 и др.

listí na mé lúno pršivaly;
pod lipkou mne také pochovejte
aned na hroh místo mramoru
Slavostrom ten zasaditi dejte.

Листья на чело мое.
Под липою меня вы похороните
Или на могилу, вместо мрамора,
Славянства дерево посадите.

Глубоко лиричны сонеты, в которых поэт воспеваает родные края, местечко Мошовце (с. 279), где он родился, свою любовь к природе:

Vítej, stokrát vítej, oblíbený

venkove můj s tvými Horňáky,
nevrátím se mezi měštáky,
jén tvou krásou znovu narozený;
tu, kde skřivan oku neviděný
těší orače i pasáky,
neb smrt družky slavík bez čáky

na rokýtě pláče zavěšený;
tu, kde stehlik červenchlavý se
v sadech volně toula bezplotných,
píseň ve zpěv žlutých čížků míse,

tu chci, skrytý v háj a loubí revná,

okřát na tvých nádrech čistotných,
přírodo, ty matko ctnostivlévná.

Приветствую тебя, сто раз

приветствую, любимая

Деревня моя с твоими жителями,
Я не вернусь более к горожанам,
Твоею красотой вновь рожденный;
Тут, где жаворонок оку невидимый
Радует пахаря и пастухов
Или смерть подружки соловей

неутешимый,

На раките повиснув, оплакивает,
Тут, где щегол красноголовый
По садам без оград свободно летает,
Песнь свою сливая с напевами

желтых чижигов,

Тут я хочу, скрытый в роще и сводах
виноградных,

Вздохнуть на твоей груди чистой,
Природа, мать добродетельная!

с. 330¹²⁵

В то время как образ Дочери Славы в поэме 1832 г. в основном создается в тех же чертах, что и в поэме 1824 г., совсем иное качество приобретает образ поэта. Изображение его внутреннего мира еще более тесно и органично, чем в поэме 1824 г., входит в ткань произведения. Подавляющее число сонетов «Дочери Славы» 1832 г. написано от лица поэта (в том числе и две последние песни поэмы, так как Дочь Славы является лишь рупором для высказывания идей самого поэта). В этом издании поэт очень широко по сравнению с «Сонетами» и поэмой 1824 г. обращается к фактам личной жизни как предмету поэзии. Многие сонеты поэмы оканчиваются насыщенными автобиографическими подробностями, воспоминаниями о подлинных происшествиях и событиях: «Еще сегодня пробирает меня мороз при мысли о первой проповеди...», — пишет поэт в сонете 68; в сонетах 305 и 333 и др. он рассказывает о днях, проведенных им вместе с Миной. Особенно душевны и лиричны немногочисленные сонеты, посвященные только возлюбленной (например, с. 295 и др.).

Подобная эмоциональность характерна и для основной, гражданской темы. Главный рассказ — описание путешествия по славянским краям — прерывается лирическими отступлениями, в которых поэт с большой эмоциональной силой говорит о своих переживаниях, надеждах, стремлениях. Так, например, поэт оплакивает развалины Ретры (с. 185), скорбит над онемеченными славянами (с. 17):

Jako chodí opuštěná máti,
když jí pomrou dcery, synové,

každodenně v rouše smutkové

Как приходит одинокая мать,
Когда поумирают у нее дочери,

сыновья,

Ежедневно в одежде печальной

¹²⁵ См. также сонеты 15, 38.

k miláčků svých hrobům nařikati;

tak já ní se mohu přirovnati,
chodě k vám, o Sorbů hradové,
Kynice, Krain, Lobdy rumové,
nad vašimi předky plakávati.

На могилы своих любимцев

причитать, —

Так и я себя могу с ней сравнить,
Приходя к Вам, о сорбов столицы,
Ваших предков оплакивать.

Повествование о путешествии неоднократно прерывается отступлени-
ями, в которых поэт вдохновенно прославляет славянских героев и все
славянское:

U všech nových národů i dávných
chválu měli vážní předkové,
i my, vlastenci a bratrová,
slavme slavně slávu Slavův slavných.

У всех новых народов и давних
Хвалу заслужили достойные предки,
И мы, патриоты и братья,
Славно славим славу славов славных!

с. 208

Проливает слезы радости при возвращении на Родину:

Třebas teplé slzy z očí leji
přece plesám v duše hlubinách
víc a více každem při kročeji;

«Хотя теплые слезы из глаз лью,
Но я ликую в глубине души
Все сильнее и сильнее с каждым

шагом:

všudy dobře, doma nejlépeji,
Parom po všudy všudy cizínách!
Ach, mně ve slavanských krajinách
sama zem už voní příjemněji...

Всюду хорошо, дома же лучше всего,
К черту все и всякие чужие страны!
Ах, для меня в славянских краях
Даже сама земля пахнет приятнее...

с. 220

Воспевает Прагу:

Tozt jest ona veleslavná Praha,
ty zdi, hrady, věže obrobské,
ono město Česhů královské,
krásné jako Slávy Dcera drahá...

Вот она многославная Прага,
Ее стены, замки, башни огромные,
Город чехов королевский,
Прекрасный, как Дочь Славы

дорогая...

с. 230

Подобное взаимопроникновение лирического и эпического начал, пред-
ставляло собой новое явление для чешской литературы. Поэмой «Дочь
Славы» 1832 г. поэт ввел в чешскую литературу новый для нее жанр —
жанр лиро-эпической поэмы (или как называет его сам поэт — «лириче-
ско-эпической поэмы»). Отмечая этот момент в творчестве Коллара,
Ф. Водичка пишет: «Только Ян Коллар наполнил лирическую поэзию
просветительскими идеями. В то время как у пухмайеровцев не было ни-
какого соотношения между миром интимных чувств и общественных ин-
тересов, в его поэзии существует тесная связь между любовной чувстви-
тельностью и чувствительностью его гражданской поэзии, связанной со
славянской идеей и гуманистическими идеями»¹²⁶.

Эволюция жанра поэмы «Дочь Славы», начиная от ее первого ва-
рианта — «Сонетов», отражает эволюцию мышления поэта, творческий
процесс, в котором интимно-личное постепенно все более тесно связывалось
с большой гражданской темой. Одной из характерных особенностей, резко
отличающей поэму 1832 г. от предыдущих и выделяющей ей особое место
в чешской литературе, является публицистический характер и остропо-
лемический тон поэмы, особенно в двух последних песнях.

¹²⁶ F. V. Theze k dějinám starší české literatury a literatury národního obrození. — «Česká Literatura», 1957. č. 1, str. 44.

Жизнь Коллара в Пеште, насыщенная упорной, ожесточенной борьбой, которую ему приходилось вести с шовинистически настроенной частью немецкого и венгерского населения, защищая интересы словацкого меньшинства, получает отражение на страницах его поэмы. Твердая вера поэта в справедливость выдвинутых им гуманистических идеалов, неизменно помогает ему находить в себе силы для преодоления возникающих иногда настроений скорби и неверия в собственные силы, обретать уверенность в том, что борьба и страдания не окажутся бесплодными. Призывая «отдать за Славию две жизни» (с. 323), сравнивает свою деятельность с подвигом национального героя Гуса:

I jat jsem Hus, jen s tím rozdílem,
že mne Němci deset et už pekou!

И я Гус, но только с тем отличием,
Что меня уже десять лет сжигают...

с. 383

Высоко оценивая миссию национального поэта-патриота, Коллар активно вмешивается в жизнь и выносит свой суд по всем наиболее актуальным проблемам современности.

Поэма «Дочь Славы» 1832 г. вместе с «Пояснениями» превращается в трибуну для полемики с врагами. Коллар высказывает в ней мнение по ряду исторических и филологических проблем, актуальных для того времени, так или иначе откликается на важнейшие политические события своей эпохи. В этом плане, например, очень интересен сонет 254, в котором поэт высказывает сочувствие к трагической судьбе Польши после восстания 1795 г.:

...na březích té řeky rozložitých

...на берегах реки * отлогих
Козленок пасся шаловливый,...

kozlátko se páslo svévolně,...
na to orel s dráva orlicemi
ořileťvše, slabé zvířátko
rozdráplí na tré s oudy všemi.
«Co to», zhýknu, «za divadlo nové?»

Вдруг орел с двумя орлицами,
Прилетев, слабого козленка
Разорвали на три части.
«Что это», — вскрикнул я, — «за
новое зрелище?»

A můj druh dí: «Ono kozlátko

А мой друг отвечает: «Этот
козленок —
Польша, а орлы — монархи».

Polsko jest a orli mocnářové.

с. 254

Немало сонетов поэмы написано «на злобу дня». В некоторых из них Коллар смело отстаивает право славян говорить на родном языке:

«Bráti řeč», dí, «to ctnost neherškál!
A či má i mocnář právo k tomu?»

«Отнимать язык — я говорю...
Разве даже император имеет на это
право?»

с. 155¹²⁷

зло высмеивает бесконечные споры о путях развития чешского и словацкого языков, и высказывает свое мнение по этому поводу (сонеты 297, 415, 416, 452, 503, 504, 522 и др.). Помещает в ад своих пештских врагов — церковников (с. 553, 554), изображает в виде Цербера своего противника — профессора Пештского университета А. Дугонича (с. 611) и т. д., то есть впервые в чешской литературе включает в круг поэзии злободневные и актуальные события.

* Вислы.

¹²⁷ См. также с. 286, 287. В «Пояснениях» к ним Коллар приводит подлинные факты, рассказывающие о насилиях, которым подвергались словаки, не желавшие отказываться от богослужения на родном языке.

Все это в совокупности с центральным комплексом эпохальных идей поэмы, с тем высоким гражданским пафосом, которым она была насыщена, делало поэму еще более волнующей и значительной для современников, превращало «Дочь Славы» в энциклопедию народной жизни¹²⁸.

Обращение к фактам и событиям подлинной жизни обусловило эволюцию стиля Коллара от сложных метафор и сравнений, гиперболизации, напыщенности «высокого стиля» к ясности, простоте, точности и конкретности описаний в отдельных сонетах:

Unor jihne, Staré Šallerovce
ve snách nočních spaly na břenu,
Taja hučí, zespod od sněhu
rozbouřená, shůry od ledovce;
voda rostouc domy, skály, ovce
nese dolů v prudkém náběhu,
a už slyšno v matném roxlehu

navet lidská lkání, jeky, slovce...

Февраль тает. Старые Шалеровцы
В снах ночных спали на берегу,
Тайя гудит, снизу от снега
Взбунтовавшаяся, сверху ото льда.
Вода, поднимаясь, дома, камни, овец
Несет вниз в стремительном беге,
И уже слышны в туманном

пространстве

Людские рыдания, крики, слова...

с. 252

Многие сонеты приобретают будничный характер. Поэт вводит в них оживленный диалог, разговорные интонации:

... ještě básnířka
jádna na chrám uměn zaklopala.
Já šla v oustřeyu až na dvířka...

«Možno-li? O, vítejte! Vy z Peste?

Co pak slyšno tam těch na stranách?
Znáte-li — či žije — zdráv-li ještě?»

«Ovšem! ...»

... еще одна поэтесса
В храм искусств постучалась.
Я пошла ее встретить у самых
дверей...

«Возможно ли? О приветствую!
Вы из Пешта?

А что слышно в тех краях?
Не знаете ли... жив ли он...
здоров ли?»

«Конечно! ...»

с. 411 и др.

В поэме 1832 г. можно встретить много прозаических, бытовых деталей, «низких», грубых слов, например, он не боится ввести даже слово из чешского воровского жаргона для обозначения немецкого языка: «švihlíčka».

Хотя многие из сонетов действительно представляют перечень имен и названий, что позволило Хмеленскому иронически заявить, что Коллар «поэтически филологизирует и филологически поэтизирует»¹²⁹, тем не менее поэт искусно разнообразит свои сонеты. Иногда однообразие поэмы,

¹²⁸ О подобном отношении современников Коллара к его поэме свидетельствует, например, следующий отрывок из письма Ф. А. Челаковского В. Камариту от 7.VII 1829: «В Чехии и без того обо всем молчат, словно в рот воды набрали, так что и «Дочери Славы» Коллара (а этого я нарочно ждал весь год) нигде о нас словечком не обмолвились. Как будто «Отголосков» и не бывало». Челаковский недоволен тем, что Коллар в своих новых сонетах, которые время от времени публиковались в журналах или ходили в списках по рукам, не откликнулся на выход его «Отголосков русских песен», изданных в 1828 г., и не дал им своей оценки.

Интересно, что, когда была опубликована «Дочь Славы» 1832 г., Коллар в с. 414 упоминает об «Отголосках» Челаковского.

Так, например, В. Ганка упрекает Коллара за то, что тот не воспел его в поэме как поэта и не указал, что он был награжден Русской Академией наук медалью (см. ССМ, 1897, стр. 230—231).

В. Камарит в письме к Челаковскому высказывает свое удовлетворение по поводу того, что Коллар поместил в ад своих врагов-церковников. Подобных откликов на поэму можно было бы привести немало.

¹²⁹ ССМ, 1836, стр. 216.

вызванное большим количеством сонетов, смягчается юмором, звучащим во многих сонетах и перерастающим иногда в сатирическое обличение (особенно в IV и V песнях поэмы), мастерской разработкой поэмы, острой и неожиданной (иногда также юмористической), специфически «колларовской» концовкой сонета, обильным использованием в поэме пословиц и поговорок, на основе которых поэт создает иногда самостоятельный образ:

Pod tou horou noví, přemizerní
pohledové! totiž v ruzovém,
ale ostnitém a šipkovém
kří se holé tělo stoje černí;...
«Jak se máte v bydle takovém?»
dím já, a on: «Jako nahý v trní!»

Под горой новая отвратительная
Картина! В кустах розы,
Но с терниями и шипами
Голое тело чернеет...
«Ну, как вы тут поживаете?!» —
Спрашиваю я, а он: «Как голый
в терниях!»

с. 86

Разумеется, поэма была не лишена ряда недостатков. Материал, которым располагал Коллар, был так обширен, а поставленные им задачи так сложны, что перед поэтом неизбежно должны были возникнуть трудности, которые он не во всех случаях мог преодолеть. Помимо далеко не всегда удачного языкового новаторства Коллара, стремившегося к сближению чешского и словацкого языков, поэма во многих местах растянута, однообразна. В ней отразилось неумение Коллара отобрать среди многих явлений только наиболее важное и существенное. Некоторые сонеты были посвящены мелким и незначительным фактам. Все это, безусловно, снижало достоинства поэмы, но современники Коллара во многом не замечали ее несовершенств. За мелкими, незначительными фактами для них скрывались актуальные и волнующие события, а колоссальное количество сонетов было в их глазах скорее достоинством, чем недостатком, тем более, что большинство новых сонетов «Дочери Славы» продолжало оставаться на том же идейно-художественном уровне, что и сонеты поэмы 1824 г.

«Дочь Славы» быстро становится (несмотря на то, что и на этот раз она распространялась тайно)¹³⁰ «одной из самых читаемых, самых уважаемых и любимых книг у славян»¹³¹, заучивается многими патриотами наизусть. Как пишет один из современников Коллара, «поэма имела успех и расход неимоверный в Богемии и Чехии»¹³². Переписка будителей показывает, как высоко было оценено и это новое издание поэта. Палацкий после выхода «Дочери Славы» пишет Коллару: «Мало сказать, что это произведение, ни с каким другим не сравнимое в славянстве, ... что у всех народов оно сиять будет, что оно проживет дольше, чем сам наш народ, — все это недостаточно для характеристики его особой красоты и проникновенности... Это драгоценный бриллиант, который во многих местах, хотя и мог бы в соответствии с правилами эстетики лучше быть отшлифован, но, несмотря на это, продолжает оставаться бриллиантом»¹³³. Челаков-

¹³⁰ См.: Z. Nejedlý, A. Fadějev. Jan Kollár. 1793—1943. М., 1943, стр. 18.

¹³¹ Письмо Палацкого к Коллару от 1.IV и 1.IX 1832. — ССМ, 1879, стр. 475—476.

¹³² См. Письмо А. Титова к К. С. Сербиновичу от 26.X.1835. — В. А. Францев.

Очерки по истории чешского возрождения. Варшава, 1902, стр. XVII.

¹³³ Письмо Палацкого к Коллару от 16.XI 1832. — ССМ, 1879, стр. 477. В другом более раннем письме (от 1.IX 1832) Палацкий сообщает Коллару о том впечатлении, которое произвела поэма на него и на его пражских друзей (в особенности на Челаковского). «С эстетической точки зрения наши господа оценивают это издание намного выше, чем предыдущие. Также и в том все согласны, что произведение это является национальным сокровищем в высшем смысле слова... многие пражские студенты предпочтут голодать, лишь бы скопить денег на покупку «Дочери Славы» (ССМ, 1879, стр. 475—476).

ский оценивает поэму как «первоклассное произведение»¹³⁴, а Юнгман пишет: «Ехегisti monumentum!» (Ты воздвиг себе памятник! — А. З.). О, если бы времена были благоприятнее для такого произведения и ненависть наших врагов не вырвала бы у нас из рук столь замечательную вещь»¹³⁵.

Несмотря на такую высокую оценку поэмы современниками, в чешском литературоведении буквально сложилась традиция, на основании которой издание поэмы 1832 г. считается менее ценным и художественным, чем поэма 1824 г.¹³⁶ Подобный взгляд на поэму был в какой-то степени обусловлен двумя отрицательными отзывами о ней, появившимися в начале тридцатых годов XIX в.: «Защитой» Челаковского¹³⁷ и небольшой статьей Хмеленского¹³⁸, так как именно на эти работы постоянно ссылались и их цитировали литературоведы (например, Ф. Бачковский и др.), пренебрежительно отзывавшиеся о «Дочери Славы» 1832 г. Тем не менее ни в «Защите» Челаковского, ни в отзыве Хмеленского не было даже намека на анализ поэмы в целом.

В «Защите» Франтишка Челаковского говорится о мелком и незначительном факте. Отмечая меньшую художественную ценность отдельных сонетов V песни, он направляет острие своей критики на 520 и 585 сонеты (V песня), протестует против помещения в ад русского миллионера Демидова и чешского журналиста Угла. Других вопросов Челаковский даже не затрагивает. Отзыв Хмеленского представляет больший интерес. Справедливо критикуя Коллара за его отклонения от норм чешского языка¹³⁹, Хмеленский не увидел за частностями целого. Распространив свои выводы на всю поэму, он не дал объективной оценки. Его выводы оказали влияние на последующих исследователей, считавших Хмеленского выразителем общественного мнения своего времени¹⁴⁰. Некритическое использование этих высказываний Челаковского и Хмеленского отдельными представителями литературоведения конца XIX в., для которых вообще все наследие Коллара было «старомодным» и «наивным», и явилось основой для резко отрицательного отношения к «Дочери Славы» 1832 г. Нельзя смешивать «Дочь Славы» 1832 г. с ее последующими изданиями

¹³⁴ Письмо Челаковского к Хмеленскому (июнь 1832 г.). — «F. L. Celakovského Sebrané Listy...», str. 325. Последующие отклики Челаковского становятся более сдержанными.

¹³⁵ Письмо Юнгмана к Коллару от 1.IX 1832. — ССМ, 1880, str. 206—207.

¹³⁶ Это типично почти для всех литературоведов конца XIX—начала XX в., писавших о «неполноценности» поэмы, об «упадке творческих способностей Коллара», и т. д. В современном литературоведении подобного взгляда придерживается А. Мраз, считающий, что «высшим достижением поэтических возможностей Коллара является «Дочь Славы» 1824 г. (A. Mřáz, Ján Kollár..., str. 45). В качестве одного из аргументов, подтверждающих неполноценность третьего издания, А. Мраз указывает на то обстоятельство, что Коллар одновременно с поэмой публикует «Пояснения» к ней. Что касается «Пояснений», то в предисловии к ним Коллар пишет, что хотя он сам считает произведение несовершенным, если к нему требуются комментарии, однако ограниченность и недостаточность знаний о славянстве у современников заставили его написать «Пояснения». Тем более, что материал, изложенный в «Пояснениях», как правило, служит не для истолкования того или иного сонета, а играет вспомогательную роль, расширяя, углубляя и подтверждая мысли, высказанные в сонетах.

¹³⁷ «Česká Wčela», 1835, str. 287—288.

¹³⁸ ССМ, 1836, str. 216.

¹³⁹ Выступая за единый язык для чехов и словаков, Коллар в издании 1832 г. в соответствии со своей исторически ограниченной концепцией, стремясь сблизить между собой эти языки, вводит в чешский язык ряд элементов из словацкого.

¹⁴⁰ Хмеленский писал: «Имя нашего Коллара звучит по всей стране, но чего он добился своим новозобретенным языком? Того, что каждый только второе издание его сонетов читать желает, — о третьем в Чехии мало кто даже слышать хочет! Он себе чрезвычайно повредил этим несчастным изданием» (ССМ, 1836, str. 216).

1845 и 1852 гг., которые действительно не принесли ничего нового, кроме чисто количественного увеличения числа сонетов. Но нельзя забывать и о том, что именно поэма 1832 г., а не «Дочь Славы» 1824 г. является поэтическим и политическим кредо Коллара, что именно она стала для современников «национальным сокровищем» и «евангелием Славянства»¹⁴¹. Коллар вошел в чешскую литературу как певец дружбы и братства славянских народов, как певец идеи славянской взаимности. А эти идеи выражены достаточно определенно лишь в поэме 1832 г. Издание «Дочери Славы» 1824 г. являлось лишь промежуточным звеном. Так его рассматривал и сам поэт. О том, что отзыв Хмеленского о поэме не был типичным для современников Коллара, свидетельствуют письма Юнгмана, Ганки, Палацкого, Шафарика и других будителей. Хотя и они резко критиковали Коллара за его лингвистические эксперименты и стремление создать какой-то новый несуществующий язык¹⁴², тем не менее они считали, что «какой бы орфографией» Коллар ни писал, он «навсегда останется великим поэтом»¹⁴³.

Еще более показательной в этом отношении является анонимная статья-рецензия «Кое-что о „Дочери Славы“», впервые опубликованная в Приложениях к журналу «Кветы» за 1839 г. и явившаяся новой своеобразной «защитой», но теперь уже поэмы Коллара¹⁴⁴.

Статья эта, как осторожно указывалось редакцией журнала, была прислана из Венгрии еще в 1838 г., но опубликована только в 1839 г. «по настоятельным просьбам многих патриотов». Автор ее неизвестен (в подзаголовке статьи говорится, что это отрывок из письма, «присланного из Чехии — Чеху в Венгрию») ¹⁴⁵, тем не менее на основании текста можно сделать вывод, что автор принадлежит к среде передовой прогрессивной интеллигенции, возможно даже это представитель более молодого поколения, так как в статье он указывает, что не считает себя «достойным и созревшим» для осуществления всестороннего, основательного разбора поэмы, но в то же время полагает, что подобный разбор необходим, чтобы «сделать поэму доступной и для менее образованных слоев нашего народа».

Автор статьи резко критикует Хмеленского, считая его отзыв о третьем издании «недостойным преувеличением, позорящим чехов». Обобщив критические замечания, которые делались по поводу поэмы, автор решительно подчеркивает, что для него важен «дух, а не буква». Он с возмущением пишет: «... тот, кто «Дочь Славы» и в особенности ее третье полное издание принижает и презирает, тот этим показывает, что ее не знает, не чувствует и не видит ее скрытую титаническую общенацию».

¹⁴¹ Анонимный рецензент писал в 1891 г.: «... только издание 1832 г. нашло настоящую почву в обществе и литературе (Cas, 1891, str. 603).

¹⁴² См. письмо Юнгмана к Коллару от 1.IX 1832, 10.XII 1833, 26.IV 1836. — ССМ, 1880, str. 206—207, 209, 210—211. Письмо Палацкого к Коллару от 19.VII и 1.IX 1832. — ССМ, 1879, str 475—476.

¹⁴³ См. письмо Юнгмана к Коллару от 10.XII 1833. — ССМ, 1880, str. 209.

¹⁴⁴ См. «Přiloha ku Kwětům», č. IX, 2.V, 1839, str. 33—35. В «Приложениях» к журналу «Кветам» от 2.V 1839 г. была опубликована эта «защита», а в самом журнале был напечатан «Отрывок из письма», сообщенный И. Заборским, также несомненно в плане полемической «защиты» поэмы. Письмо было написано Колларом и представляло собой отклик на критику третьего издания поэмы Д. Копецким и др. (авторство Коллара было скрыто — письмо подписано инициалами J.K.). Очень интересен сам факт выступления журнала «Кветы» — выразителя нового, романтического направления в литературе — в защиту поэмы «Дочь Славы».

¹⁴⁵ Возможно, что весь подзаголовок был сделан по цензурным соображениям. Весьма показательно и то обстоятельство, что статья была опубликована не в самом журнале, а в «Приложениях» к нему.

нальную, полную тайны основу. Кто плюет на нее, тот плюет на самого себя; тот, кто касается ее грязной рукой, тот чернит нашу национальную святыню, кто оскорбляет ее автора, оскорбляет нас, оскорбляет наше эстетическое чувство, чувства и суждения всех тех славян, которые в «Дочери Славы» высшее наслаждение и радость жизни находят... Если бы правдой было то, что г. Х. (Хмеленский. — А. З.) так поспешно и с таким пылом заявил, что о третьем издании «Дочери Славы» почти никто и слышать не хочет, это было бы позором, но не для Коллара, а для чехов...» Автор статьи с негодованием указывает, что последователи Челаковского от критики отдельных сонетов перешли к отрицанию всей поэмы.

Как этот анонимный отзыв, так и переписка будителей помогают глубже осмыслить отношение современников к поэме и показывают, что «Дочь Славы» в первой трети XIX в. воспринималась как вершина поэтического творчества не только самого Коллара, но и всей чешской поэзии того периода.

Оказав значительное влияние на дальнейшее развитие чешской литературы, «Дочь Славы» 1832 г. фактически явилась завершающим этапом творческой работы поэта. Последующие издания поэмы не вносят в нее ничего нового — в них возрастает лишь число сонетов, но композиция и содержание остаются прежними (издание 1845 г. было расширено Колларом на семь сонетов¹⁴⁶, а 1852 г. — на 23 новых сонета¹⁴⁷).

Интересно, что даже в 1845 г. Коллару при издании поэмы приходится скрыть ее (по-видимому, по цензурным соображениям) под названием: «Поэтические произведения Яна Коллара», т. I¹⁴⁸. Несмотря на полное отсутствие каких-либо существенных изменений, поэма продолжала и в те годы пользоваться неизменным успехом у читателей¹⁴⁹.

Последний из отредактированных самим Колларом вариантов поэмы выходит уже после его смерти в Вене в 1852 г. под названием «Дочь Славы, лирико-эпическая поэма в пяти песнях»¹⁵⁰. На титульном листе указывалось, что это «обновленное и расширенное» издание, тем не менее оно почти полностью копировало поэму 1845 г. Отличие состояло лишь в том, что в конце поэмы было приложено «Дополнение» к ней из 23 сонетов с точным указанием места каждого нового сонета в поэме. «Дополнение» одновременно было опубликовано и отдельно, для того чтобы имевшие издание 1845 г. могли бы его пополнить. Хотя в подзаголовке к «Дополнению» указывалось, что оно состоит из сонетов, написанных за период между 1845—1852 гг., судя по содержанию отдельных сонетов, можно предположить, что некоторые из них были написаны гораздо раньше. Например, с. 40 I песни, или сонет 55 V песни¹⁵¹, в котором Коллар оплакивает смерть Пушкина и помещает на вечные муки в ад его убийцу Дантеса.

Как бы то ни было, на общий характер поэмы они не оказали никакого влияния, хотя число сонетов в окончательном варианте возросло до 645.

¹⁴⁶ См. во II песне сонеты 110, 118; в IV песне сонеты 10, 18, 133; в V песне сонеты 39, 111. Сонеты указываются по изданию: Kollár Jan. Slávy Dcera. Praha, 1946.

¹⁴⁷ См.: I песню, сонеты 40, 63, 64, 65, 74, 112, 115, 116, 122; IV песню, сонеты 31, 36, 43, 78, 104, 109; V песню, сонеты 6, 14, 16, 22, 55, 64, 84.

¹⁴⁸ «Djla básnická Jana Kollára we Dwau Djljch». Budín, 1845.

¹⁴⁹ В письме от 23.XI 1845 Станек пишет Челаковскому: «Присланные на пробу десять экземпляров были в первый же день разобраны» (ССМ, 1872, стр. 29).

¹⁵⁰ «Slávy Dcera. Báseň lyricko-epická w pěti zpěvích od Jana Kollára s přídawkem básní drobnějších. Wydání obnovené a rozmpožené». Widen, 1852.

¹⁵¹ Сонеты указываются по изданию: Kollár Jan. Slávy Dcera. Praha, 1846.

Поэма «Дочь Славы» с ее поэтической системой, воплотившей в себе сложные и противоречивые литературные тенденции своего века, не поддается односложному определению. Параллельно с классицистическими в поэме отчетливо проступают, и даже преобладают преромантические веяния. Создававшаяся Колларом на протяжении более 10 лет, она отражает особенности развития чешской литературы, для которой в тот период «типично... переплетение различных художественных форм и романтических и просветительно-классицистических»¹⁵².

Идейное богатство поэмы, смелость многих мыслей, высказанных в ней и являвшихся для того времени актом гражданского мужества, ее общий демократизм, а также художественные достоинства обусловили значение «Дочери Славы» и ту роль, которую она сыграла в воспитании революционного поколения 40-х годов XIX в.

До нашего времени «Дочь Славы» Коллара остается не только значительный вехой в истории развития идеи славянской взаимности, но и прекрасным памятником славянской литературы прошлого. В этом произведении «бьется сердце всего народа, а оно бессмертно»¹⁵³.

¹⁵² С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958, стр. 22.

¹⁵³ J. Vrchlický. Jana Kollára dílo básnické. — «Almanach české Akademie», 1894, str. 92.

И. А. Богданова

ТРАДИЦИИ ЯНКА КРАЛЯ В СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX в.

Каждая национальная литература сохраняет свои животворные традиции. Каждый писатель в разной степени и в разной форме осваивает традиции прошлого. Наследование традиций проявляется как в идейном содержании — развитие тех или иных демократических, гуманистических или революционных идей прошлого, — так и в поэтической форме, в стиле, когда в чертах той или иной поэтической, художественной индивидуальности словно отпечаталось «фамильное» сходство с близким или далеким литературным предшественником.

Может случиться и так, что поэт, забытый при жизни, через много лет после своей смерти как бы воскресает и становится живым современником для второго и третьего поколения своих потомков. Подобные факты важны для литературоведов при исследовании творчества того или иного писателя.

В истории словацкой литературы с этой точки зрения представляет особый интерес судьба революционно-романтического наследия поэта Янка Краля (1822—1876), традиции которого словацкая литература начала активно осваивать только в XX в.

Янко Краль был представителем того романтического направления в словацкой литературе, которое родилось в 40-е годы XIX в. на гребне волны нарастающих в Словакии революционных настроений. В эпоху, когда феодально-крепостнический строй в Словакии, как и во всей Австрийской империи, в составе которой она находилась, переживал состояние глубокого кризиса и когда в стране нарастал подъем антифеодальной и национально-освободительной борьбы, национально-освободительные идеи, владевшие умами передовых людей Словакии того времени, нашли свое воплощение в творчестве словацких романтиков.

Наиболее крупными поэтами словацкого романтизма 40-х годов XIX в. историки литературы уже в конце XIX в. справедливо называли Андрея Сладковича, Само Халупку, Яна Ботто и Янка Краля. Но среди них Краль, талант которого в 40-е годы XIX в. обещал словацкой литературе так много, хотя и не успел полностью развиться, казался им загадкой. Большая часть его творчества осталась в рукописях. Когда Я. Влчек в 1893 г. готовил издание сборника стихотворений Краля, он отобрал лишь несколько произведений, смысл которых был ему понятен, а остальное с сожалением оставил лежать в архиве. Правда, Влчек вообще сомне-

вался в возможности постичь темный смысл королевских импровизаций, тайна которых умерла, казалось, вместе с их творцом. Однако в 20—30-е годы оказалось возможным опубликовать еще ряд произведений Краля, а к 1948 г. М. Пишут восстановил все, что сохранилось в рукописях и списках, и выяснилось, что смысл ранее неистолкованных произведений Краля зашифрован не более чем у любого другого романтика. И в том, что «странный Янко» (эпитет «странный», сопутствовавший поэту при жизни, сохранился за ним и в истории словацкой литературы) перестал быть странным и загадочным, большая заслуга принадлежит тем словацким поэтам и критикам XX в., которые выступили как наследники и продолжатели его традиций.

* * *

Творчество Янка Краля занимало особое место в словацком романтизме середины прошлого века. Словацкие романтики, творившие в 40-е годы XIX в. в атмосфере подъема национально-освободительного движения, испытывали на себе сильнейшее влияние идеолога этого движения Людевита Штура, романтика и в политике, и в поэзии, мечтавшего сделать литературу трибуной высоких патриотических идей и при помощи художественного слова будить в народе национальное самосознание. Он призывал писателей, группировавшихся вокруг него, воскрешать в памяти народа славные страницы словацкой истории, многовековую борьбу словаков за национальную независимость. Не поняв смысла поэзии Байрона, Штур всеми силами стремился задержать проникновение в Словакию влияния индивидуализма и настроений «мировой скорби», характерных для произведений великого английского романтика. И когда вышла в свет поэма Сладковича «Марина», в которой поэт воспел свою любовь к девушке, а патриотическим чувствам отвел второстепенную роль, Штур принял поэму холодно. Ему казалось кощунством воспевание интимных чувств в то время, когда народ страдает под игом национального и помещичьего гнета и жаждет освобождения. Скорбные настроения Штур считал допустимыми в литературе лишь в том случае, если они вдохновлены страданиями родины. Ратуя за создание национально-самобытной словацкой литературы, он высоко ценил славянский фольклор, видя в нем, подобно многим романтикам, отражение чувств и мыслей народа. В своем стремлении подражать народному творчеству словацкие романтики отказывались от выражения в поэзии личных, субъективных чувств и своей патриотической лирике намеренно придавали ту неиндивидуализированную, как бы безымянную форму, присущую произведениям фольклора.

Для поэзии словацкого романтизма были наиболее характерны мотивы грусти по поводу угнетенного положения народа и так называемые юнацкие, или збойницкие¹, мотивы, отражавшие настроения борьбы за национальную свободу.

Господствующими идеями были идеи национальной борьбы, которой писатели под влиянием теории Штура отдавали безусловное предпочтение перед социальной.

Янко Краль уже своими первыми опубликованными стихотворениями 1844 г. выделился из общей среды словацких романтиков как поэт, который сумел передать думы своего поколения в форме своих личных переживаний. Ему, как и другим романтикам того времени, фольклор служил

¹ Збойники — благородные разбойники, которые в народном творчестве воспеты как борцы против панов в защиту бедняков.

источником художественной выразительности, но темы национальной и главным образом социальной борьбы, которые сразу у Краля становятся основными, получают в его творчестве глубоко личную, субъективную окраску. Штур горячо приветствовал дебют молодого поэта и признал его произведения образцом выражения национальных чувств. В поэзии Краля, как ему казалось, идеально соблюдена мера сугубо личного и общественного. Однако уже к 1845 г. между Штуром и Кралем начинаются серьезные идейные расхождения. Краль резко критикует Штура и его ближайших сподвижников (штуровцев, как их принято называть) за либерализм и националистическую ограниченность их политики. К тому же Штуру, возможно, стали известны неопубликованные произведения Краля (мы не знаем, пытался ли он опубликовать их в изданиях Штура и его сторонников), в которых в наибольшей степени был выражен бунт поэта против господствовавшего в мире зла, а также его настроения духовного одиночества в лагере излишне осторожных штуровцев, его трагические размышления о жизни. Эти мотивы, созвучные идеям европейских революционных движений, роднили произведения Краля с поэзией Байрона, столь ненавистой Штуру.

После 1849 г. Янко Краль не только отошел от того круга писателей, с которыми в 40-е годы его связывало общее дело освобождения родины, но и вообще перестал писать и даже интересоваться судьбой своих рукописей². Тем не менее на словацком Парнасе он был уже признанным поэтом, и если изредка о нем вспоминали и обращались к нему, то непременно с лестными эпитетами и почтительными поклонами. Но Краль не без оснований не доверял лести людей, с которыми он не чувствовал подлинного духовного родства. «Почитатели» так мало интересовались поэтом, что даже не заметили, как он умер, и не удосужились хотя бы отметить для потомков его скромную могилу на златоморавецком кладбище.

Искренние ценители Краля появились лишь в начале XX в., когда национально-освободительное движение в Словакии было заведено в тупик его либеральными вождями. В это время стала особенно остро ощущаться необходимость коренных общественных перемен. Этой переломной эпохе и была созвучна поэзия Янка Краля, с такой силой выразившего ненависть своей мятежной души к отживающему миру. Первыми поэтами, унаследовавшими мироощущение Краля, хотя им еще не стал доступен революционный смысл его протеста, были Иван Краско и Штефан Крчмеры.

К тому времени, когда эти поэты впервые выступили со своими произведениями, словацкая поэзия, преимущественно в творчестве Гвездослава, уже добилась серьезных успехов в реалистическом отражении действительности. Гвездослав продолжил и развил лучшие традиции словацкого романтизма — его национально-освободительную, антифеодалную направленность. В отношении художественной формы Гвездослав резко порвал с эпигонами штуровцев, канонизировавшими фольклорные условности и тормозившими тем самым развитие словацкого стихосложения, и приблизил технику словацкого стиха к уровню европейской поэзии.

Поколение Краско—Крчмеры начинало свою литературную жизнь в атмосфере меньшей национальной ограниченности, чем их предшественники. Это поколение было связано с современной чешской поэзией. Они знакомились и с западноевропейскими литературными течениями того времени, в том числе и модернистскими. Таким образом, наряду с поло-

² Необходимые сведения об общественно-политической и литературной обстановке в Словакии 40-х годов XIX в., о биографии и творчестве поэта можно почерпнуть в предисловии И. Богдановой в кн.: Я. Краль. Моя песня. М., 1957, стр. 3—23.

жительными веяниями в словацкую литературу проникали и кризисные явления эпохи загнивающего западноевропейского капитализма. Влияние модернизма, в частности символизма (особенно ясное у Краско), сказалось в том, что поэты уже не желали, подобно Гвездославу, создавать поэзию, подчиненную каким-либо утилитарным целям (подъем национального самосознания, пропаганда морально-этических норм и пр.). Они стремились к выражению так называемых общечеловеческих понятий — добро, зло, красота, любовь, смерть, — по их мнению, равно волнующих любой народ, любые классы.

Несмотря на существенное влияние модернистских течений, Краско и Крчмеры не порвали с традициями национально-освободительной словацкой поэзии. И хотя оба поэта не были связаны с социал-демократическим движением, они глубоко переживали бедственное положение угнетенного словацкого народа. И потому эти, казавшиеся им безразличными к классам и нациям общечеловеческие понятия по сути своей наполнялись у них и национальным и классовым содержанием. Тем самым творчество Краско и Крчмеры оказалось сродни тому течению в словацком романтизме, представителем которого был Янко Краля.

Иван Краско не декларировал своих симпатий к творчеству Краля. В ранних своих произведениях (с 1893 г.) он ближе всего стоит к Ваянскому и Гвездославу. Но уже в первом сборнике стихотворений «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество», 1906) впервые в словацкой литературе перед читателем открылась жизнь человеческого сердца, тоскующего о чем-то лучшем, о чьей-то красоте и ласке, о сердечном тепле, навстречу которым не стремится поэт, осужденный быть одиноким... Невольно напоминают Краля и эти скорбные сетования на одиночество, которое, казалось бы, против воли поэта стало вечным спутником его мятежной, чего-то жаждущей души, и та холодная, сумрачная атмосфера, которой веет со страниц сборника. Ночь, сгущающиеся облака, полумрак или мрак, седой туман, седое небо, словно переселившись из монологов Краля, у Краско символизируют состояние безысходной тоски и безнадежности. В минуту такого отчаяния у Краля вырываются слова проклятия по адресу своего народа, несмотря на то, что он любит его больше всего на свете. В то же время Краля негодует на свой народ за то, что, посвятив ему свою жизнь и отдав душу, он не в силах пробудить его от векового сна, разжечь в нем гнев против виновников своих бед:

видно все равно тебе: в ад попасть	Втаптывая в землю сам себя, глупец,
ишь в рай.	только приближаешь собственный
Грязны и убоги все твои слова,	конец... ³
Что тебе свобода, гордость и права?	

Пер. Ю. Александрова

Краско в подобный же миг иступленно молит грозного Иегову покарать его народ, и из текста можно понять, что гнев вызван теми же причинами, что и у Краля.

...ja pravicu Ti trestajúcu vzývam,	...я воздымаю к тебе карающий
na vlastné plemä Tvoju volám pomstulll	перст,
	призываю твою месть на собственное
	племя!!!
Nech trvalým mu stonom penia ústa;	Пусть вечный стон пенится на его
	губах;

³ Я. Краля. Указ. соч., стр. 139. В дальнейшем все цитаты из стихотворений Краля даются по этому изданию.

Родство между двумя поэтами обнаруживалось по мере того, как литературоведам становился ясней поэтический облик Краля. Не случайно, приветствуя Краско в день его 70-летия, А. Матушка вспомнил о Крале: «Иван Краско родился в тот год, когда умер Янко Краль — тот Янко Краль, который прежде всех почувствовал у нас „ночь и одиночество“; и без сомнения, Янко Краль и Иван Краско являются представителями мощного направления, которое вернуло нашу словацкую поэзию к ее исконному неотъемлемому призванию: не только быть песнью, но и отстаивать свои права⁷».

Но если у Краско эта духовная общность с Кралем родилась стихийно и, возможно, не ощущалась и самим поэтом, то Штефан Крчмеры обращался к Кралю сознательно. Краль надолго остался одним из его любимых словацких поэтов.

Накануне первой мировой войны начинающий литератор Штефан Крчмеры подготовил на венгерском языке антологию словацкой поэзии, которая открывалась стихотворениями С. Халупки, А. Сладковича, Я. Краля и Я. Ботто. Вполне вероятно, что именно с того времени (а работа над переводами волей истории затянулась до 1925 г.)⁸, когда переводчику Крчмеры неизбежно пришлось прочувствовать каждое слово поэта, проникнуть в глубокую, страстную, полную противоречий, то мрачную, то детски светлую душу его образов, — тогда началось его увлечение Кралем.

Но, естественно, этому есть глубокие внутренние причины. То поколение в словацкой литературе, к которому принадлежали Краско, Есенский, Вотруба, Крчмеры, усомнилось в идеалах словацкой либерально-буржуазной интеллигенции, многие десятки лет твердившей, что именно ей суждено освободить словацкий народ от национального гнета. В ее деятельности молодое поколение уже не находило того революционного содержания, той непримиримости и принципиальности, которыми оно восхищалось у штуровцев 40-х годов XIX в.

Верхушка либерально-буржуазной интеллигенции, «политики» из лагеря С. Ваянского взяли осторожный, оборонительный курс, средняя прослойка — мелкое чиновничество, духовенство — окончательно превратилась в типичное мещанское, филистерское болото. Взглянув критическим оком на этих выродившихся «столпов» национального освобождения, поколение Краско — Крчмеры могло лишь с грустью констатировать: «Богатыри — не вы...». Однако, разочаровавшись в идеалах старших, это поколение так и не нашло себе места в национально-освободительной и социальной, классово-борьбе и не сумело поэтому создать новые жизнеспособные идеалы.

Отсюда та сумятица чувств, склонность к самоанализу и самобичеванию, готовность впасть в отчаяние и пессимизм, которые свойственны предвоенной поэзии Крчмеры. И в мировой литературе он предпочитал поэзию, отвечавшую его настроениям бесприютности, бессилия перед смертью, известной обреченности человеческих усилий. В то же время дилемму «жизнь — смерть» он решал в пользу жизни, ибо в нем побеждало сознание своей ответственности перед народом, перед человечеством. Такой раздвоенностью чувств прежде всего его привлекала поэзия мирового романтизма и такие современные поэты, как Верхарн и Ади.

Байрон, Мюссе, Маха, Лермонтов, Краль, Краско, Верхарн и Ади — излюбленные его авторы, к которым он и впоследствии обращался со

⁷ А. Matuška. Ivan Krasko. — «Narodná obroda», 1946. В кн.: А. Matuška. Pre a proti. Bratislava, 1957, str. 193.

⁸ «Anthologia Szlovák költökből». Bratislava, 1925.

словами восхищения: «О вы, друзья ночей моих бессонных, и Байрон, вы, две растравленные души в одном теле, самая страстная страсть юности моей поэтической, юности моей поющей...»⁹

Крчмеры был не только поэт, но и литературовед, причем именно в области литературоведения он сделал наиболее существенный вклад. Интересна та оценка, которую он дал Кралю в книге «Сто пятьдесят лет словацкой литературы»¹⁰.

В поэзии Краля Крчмеры отмечает (как наиболее примечательные) те черты, которыми поэт привлек его сердце в молодые годы: субъективный лиризм, беспокойство души, обнаженной перед читателем во всей своей интимной откровенности. «Поэт жалуется тебе, как мог пожаловаться только самому близкому другу в сугубо откровенную минуту. Порой замираешь, позволительно ли читать такие стихотворения», — пишет он о лирической балладе Краля «Заколдованная панна в Ваге и странный Янко»¹¹. Из многообразных гражданских мотивов в творчестве Краля критика особенно привлекает ненависть к мещанству, которая была характерна и для поколения Крчмеры (большая часть творчества Есенского, например, — это сатирическое обличение мелкобуржуазного филистерства): «... Вся его (Краля. — И. Б.) поэзия — бунт против ограниченного и окаменелого мещанства... Янко Краль в отчаянии бежит от него»¹². Крчмеры восхищается живописной картинностью его поэтических образов, краски для которых Краль берет из природы.

В другом месте, характеризуя шутовский романтизм вообще, Крчмеры справедливо считает только Краля наиболее близким к романтикам байроновского типа. Самыми яркими чертами подобного типа он считает раздвоенность души и склонность к пессимизму. Но Крчмеры тут же оговаривается: отличие Краля от Байрона, который, по его мнению, «тонет в пессимизме», он видит в том, что у Краля жизнелюбие всегда побеждает. Краль «спасается от пессимизма тем, что всеми своими чувствами крепко держится за реальный мир. Он утонул бы сам в себе, если бы оторвался от мира... Для него, сына эпохи, особенно склонной к пессимизму, природа становится внутренней стихией и хранительницей. Человек должен выйти из своей оболочки и жить в трансфузии с природой, чтобы он одолел в себе тьму, чтобы он победил»¹³.

В том, что Крчмеры говорил о Крале и что отмечал в нем, заметна печать его личности, его литературных вкусов, а тем самым — печать его эпохи, дух того поколения словацкой интеллигенции, к которой, пожалуй, очень подошел бы эпитет «потерянная»; Крчмеры был одним из выразителей настроений этой эпохи.

Далекий от национально-освободительного движения, Крчмеры во время переворота 1918 г. продолжал оставаться в стороне от политики, и революционные события в Словакии прошли мимо него. Подобно многим другим литераторам своего поколения, он принял образование Чехословацкой республики с большим воодушевлением, не видя, однако, социаль-

⁹ V. Petřík. Krčmerýho tvorba v mladosti. — «Slovenská literatúra», 1959, č. 2, str. 144.

¹⁰ Книга вышла в 1943 г., но в основном, всего вероятней, сложилась уже к 30-м годам или в их начале. (В 1928 г. он издал «Обзор истории словацкой литературы и культуры», в котором уже содержится в общем виде характеристика основных литературных направлений и творчества отдельных писателей).

¹¹ S. Krčmerý. Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry. Sv. I. T. Sv. Martin, 1943, str. 132.

¹² Там же.

¹³ Там же, стр. 202—203.

ного смысла нового государства. Это наложило свой отпечаток на все дальнейшее развитие его мировоззрения.

Сначала Крчмеры приветствовал переворот как спасение для словацкой нации (с конца XIX в. словацкий народ стоял перед серьезной угрозой полной ассимиляции), не понимая, что большая часть народа продолжала страдать от социального гнета. Если в содержании его предвоенной поэзии можно было хотя бы в подтексте обнаружить социальный момент, то теперь он полностью стирается, вытесняется национальным. Вот почему, возможно, Крчмеры впоследствии ничего не прибавил к характеристике поэзии Краля с социальной точки зрения и остался верным тому трагическому образу, в котором он воспринял поэта много лет назад.

Более яркую и полную характеристику дал Кралю другой представитель того поколения литераторов, к которому принадлежал и Крчмеры, талантливый словацкий критик Франтишек Вотруба. В 1922 г. по случаю юбилея — столетия со дня рождения Краля — он написал о нем статью. Его суждения о поэте не утратили ценности и в наши дни. Но, подобно Крчмеры, Вотруба в своем очерке, обращаясь к лирике Краля, останавливается только на чувствах, выраженных в его творчестве. Слишком скромное место занял в статье Краль-мыслитель и Краль-общественный деятель, в ней не раскрыты и та общественная борьба в Словакии, которая объясняет трагический пафос его поэзии, его поэтическую боль.

Но с эмоциональной стороны Краль обрисован Вотрубой ярко, хотя при чтении статьи невольно ощущается неосновательность данной им Кралю характеристики. Нас не может удовлетворить попытка раскрыть сложный и противоречивый облик поэта, ссылаясь лишь на нервный склад его души, природный дар чувствовать сильно и исключительно темпераментно.

При анализе чувств Краля, выраженных в его поэзии, Вотруба прежде всего остановился перед загадкой королевского трагизма и драматизма. Критик так и пишет, что в поэзии Краля читателя притягивает «живое присутствие загадочной, темной, демонической личности, трагической судьбы раздвоенной, вечно неудовлетворенной души, раненной безнадежной грустью, огненные следы великой внутренней борьбы чувствительной совести»¹⁴.

Этот внутренний конфликт личности Краля Вотруба определяет как разлад мечты и воли, борьбу за то, «чтобы идеалы поэта, сознание моральной ответственности перед самим собой, своим народом и человечеством сохранить в себе и уберечь от нападков аналитического разума, который постоянно твердит с насмешкой: Ты слаб, у тебя сломана воля, напрасны твои усилия; да и что может значить любое твоё деяние по сравнению с тщетой всего»¹⁵. И он подчеркивает, что причины этого разлада и меланхолии отнюдь не только в недостатке возможностей приложить свои силы, «но эта обреченность — в собственной душе поэта»¹⁶.

И далее Вотруба говорит, что Краль принадлежал к тем трагическим личностям, которые не могли отдаться радостям настоящего. При всех своих неудачах и разочарованиях поэт, однако, не впадает в отчаяние, и критик настойчиво подчеркивает в нем стремление действовать, «сознание ответственности перед собой, своими соратниками, перед массами и народом, а через посредство народа — перед человечеством. В этой борьбе и падение и поражение почетны. Вот источник того могущественного пафоса.

¹⁴ F. Votruba. Vybrané spisy. Sv. II. Bratislava, 1955 str. 90.

¹⁵ Там же, стр. 94.

¹⁶ Там же, стр. 95.

который гармонически входит в дисгармонию поэтического наследия Краля и придает ему внутреннюю силу»¹⁷.

Вотруба впервые подметил в лирике Краля очень важную черту — органическую связь его идей с передовыми идеями его эпохи.

В статье он приводит отрывок из стихотворения Краля «Освобождение»¹⁸:

Búrka väčšia všetko skazí,
čo bude len môčť popadnúť —
čo bude pachnúť žiadosťou —

v prúdkom ohni všetko stopí,
od času, ako svet stáva,
nebolo takej potopy.
A dobre — raz už od črvoče —

svet sa musí oslobodiť
Pride hodina osudná
moc hviezd zapadne na nebi,
moc zo tmy na svetlo vyjde.
Nepôjde tam podľa vahy,
ba ani na hnusnú mieru:
sláva tomu, čo len babku
dal srdečne na oferu.

Большая буря все сметет,
все, что может пасть,
все, что будет сродни

корыстолюбью —
буря все растопит в стремительном
огне —

со времен сотворения мира
не запомнят такого потопа.
И это благо — когда-нибудь от
червотчины

мир должен освободиться.
Придет роковой час —
много звезд погаснет на небе,
но много и выступит из тьмы.
И тогда уже не будут взвешивать
и мерить:
Слава тому, кто хоть пустяк
пожертвовал от души.

Критик приходит к следующему выводу: «Здесь и дальше от поэзии Краля веет пламенным дыханием беспокойного времени, мы чувствуем стремление поэта уничтожить старый мир, слышим возвышенную мечту о новых порядках, когда будет все равно — «паи-непай», мечту о воплощении в жизнь принципов подлинного равноправия и любви, о свободных отношениях между людьми, когда вместе с гибелью старых порядков исчезнет прежний Адам и придет новый освобожденный человек, который будет лучше и чище... Местами здесь звучит и отдаленное эхо тогдашних коммунистических устремлений, по убеждению поэта, основанных не на диктате и силе, а на любви и правде»¹⁹.

Переходя к вопросам художественной формы, Вотруба справедливо отводит Кралю особое место в истории словацкого романтизма, где преобладали два течения: одни поэты целиком ориентировались на народное творчество и в основном создавали эпические произведения в духе фольклора; другие, в частности Сладкович, стремились выразить свой внутренний мир в заимствованных из мировой литературы формах. «Между этими двумя течениями, — пишет Вотруба, — особое место занимает Краль. Его произведения — это часть драмы или опыта его собственной души, и притом эти стихи все же навеяны чем-то, причем невольно подумаешь о народной песне»²⁰.

Учитывая известную неопределенность в оценке Вотрубой творчества Краля, необходимо отдать должное критику за его попытку увидеть в королевских символах и аллегориях более глубокое объективное содержание, а не просто выражение тех или иных настроений. И эта попытка

¹⁷ F. Votruba. Указ. соч., стр. 97.

¹⁸ В русском переводе его нет.

¹⁹ F. Votruba. Указ. соч., стр. 98.

²⁰ F. Votruba. Указ. соч., стр. 101.

тем более замечательна, что Вотруба был вынужден основываться преимущественно на интуиции, так как подавляющее большинство фактических сведений о роли Краля в национально-освободительной борьбе, о его общественно-политических убеждениях стало известно позже, когда была начата работа по сбору биографических сведений о Крале. Почти полвека спустя после смерти поэта начинаются розыски его потомков, записываются воспоминания всех, кто помнил или хотя бы с чужих слов знал что-либо о поэте. Предпринимаются неоднократные попытки установить с достоверностью его могилу, изучаются архивные материалы — корреспонденция, затерявшиеся в старых газетах и журналах статьи и т. д.

С точки зрения изучения наследия Краля 20-е годы ознаменовались стремлением литературной общественности ознакомиться с личностью поэта. Заслуга в этих розысках принадлежит тому поколению, которое пережило свое подлинное увлечение поэзией Янка Краля еще на заре XX в. Но широкого резонанса в среде молодой литературной интеллигенции эта собирательская деятельность, к сожалению, не имела.

Известный интерес к творчеству словацких романтиков, в том числе и к поэзии Краля, обнаруживают в начале 20-х годов рабочие поэты Словакии, которые печатались в органах рабочей прессы, в частности в «Pravde chudoby». Их привлекали в поэзии прошлого главным образом боевые, агитационные стихотворения, которые отвечали стремлениям рабочих поэтов выразить революционную патетику, мобилизовать трудящихся города и деревни на борьбу против буржуазии. Нередко рабочие поэты прибегали к прямому использованию стихотворений романтиков, заменяя повсюду национальные категории социальными. Так, Ян Рецк следующим образом воспользовался стихотворением Янка Краля «Слово» («Pravda chudoby» от 21 октября 1920)²¹.

Я. Краля, «Слово»:

Я. Рецк. «Вставай за честь, свободу...»

Zajasal blesk jasnej zory
ponad vrchy, ponad hory:
zahučte, slovenské polia,
sloboda nás k činom volá.
Hore za česť, slobodu
slovenského národu!
Засверкало сияние ясной зари
над холмами, над горами:
отзовитесь, словацкие поля,
свобода зовет вас к действию!
Вставай за честь, свободу
словацкого народа!

Národe chudobný!
Zajasal blesk jasnej zory
ponad vrchy, ponad hory:
za pravdu chudoby.
Hore za česť, slobodu
chudobného národu!
Бедный народ!
Засверкало сияние ясной зари
над холмами, над горами:
За правду бедноты.
Вставай за честь, свободу
словацкого народа!

Однако подобные факты нельзя, разумеется, рассматривать как освоение традиций Янка Краля современной литературой, к тому же они носили случайный характер и были очень редки.

И когда в 1932 г. молодой поэт Лацо Новомеский выпустил в свет второй сборник своих стихотворений, он в соответствии с истиной писал: «запорошенной памяти Янка Краля».

Позже критики (например, Доброслав Хробак в 1940 г.) вспоминали, что это посвящение снова разбудило интерес к великому романтику²².

²¹ См. J. Špitzer. Apriorizmus alebo nevyhnutnosť (k diskusii o socialistickom realizme). — «Nová mysl», 1959, N 1, str. 96.

²² См., например, Dobroslav Chrobák. K Mudrôchovmu portrétu Janka Kráľa — D. Chrobák. Cesta za umením. Bratislava, 1957, str. 265.

И действительно, в 30-е годы резко возрастает популярность Краля — теперь уже в среде нового, послевоенного поколения художественной интеллигенции и дело здесь не только в посвящении Лацо Новомеского.

30-е годы в Словакии были периодом обострения социальной борьбы. В литературе к этому времени чрезвычайно актуальным становится вопрос: «быть или не быть в Словакии пролетарскому искусству, пролетарской литературе». Лучшие представители литературы решительно и на всю жизнь связали свое творчество с борьбой пролетариата (Илемницкой, Уркс) и учились на опыте советской литературы. Но в словацкой литературе были и такие писатели, которые в своем искреннем стремлении служить пролетариату словом и делом порой искали пути к созданию пролетарского искусства в стане поэтизма и сюрреализма²³. К таким поэтам относился и Лацо Новомеский.

Ладислав Новомеский прославился уже первым сборником стихотворений «Воскресенье» («Nedeľa», 1927). После второго сборника его единодушно признали одним из талантливейших молодых словацких поэтов и рядом с ним ставили Яна Роба Поничана. Причем критика того времени называла обоих поэтов самыми пролетарскими и самыми революционными поэтами в современной Словакии²⁴. Хотя Новомеский и был членом коммунистической партии, активным сотрудником коммунистических изданий, его идеологические и эстетические позиции отличались непоследовательностью и противоречивостью.

В незрелости марксистского мировоззрения Новомеского нужно искать причину того, что в 30-е годы Новомеский и в литературе занимает промежуточную позицию между анархистствующим левым крылом буржуазной интеллигенции и представителями пролетарского искусства. И потому в действительности поэзия Л. Новомеского находила более широкий резонанс у буржуазного читателя, чем у масс трудящихся. Круг его читателей и ближайших почитателей ограничивался средой анархистски настроенных эстетов. Показателен сам тираж его сборников (например, второй сборник «Ромбоид» вышел тиражом в 250 экземпляров).

Но положительным моментом в поэзии Новомеского был его бунт против капиталистической действительности, постоянное ощущение боли за свой обманутый народ, которое пронизывает всю лирику Новомеского.

Глубокий внутренний скепсис, рожденный столкновениями поэта с противоречиями буржуазного мира, трагическое мироощущение роднили творчество Новомеского с романтической поэзией Краля.

Естественной и справедливой была аналогия между Новомеским и Янком Кралем, которую прогрессивный критик Александр Матушка проводил в статье о Новомеском в 1934 г.²⁵ Возражая тем, кто отрицал социальное содержание в подтексте поэзии Новомеского, критик писал: «Каждое стихотворение в „Воскресенье“ социально: легкий смех стиха Новомеского не должен позволить забыть о „глубокой сердца печали“.

²³ В данной статье нам не потребуется более или менее подробно анализировать сходства и расхождения идейных и эстетических взглядов представителей этих групп. В своем отношении к Кралю (а это нас и интересует прежде всего) они были в общем единодушны и основную роль здесь сыграло то, что было в них общего — антибуржуазная, антифашистская направленность.

²⁴ См., например, St. Krčmériy. Slovenská literatúra po vojne; M. Pišút. Slovenska lyrika po Kraskovi. — «Slovenská prítomnosť literárna a umelecká». Praha, 1931.

²⁵ Статьи А. Матушки 30-х годов (включая и эту) были переизданы в 1957 г. в сборнике «За и против», удостоенном в 1958 г. Государственной премии Чехословацкой республики.

Новомеский не умеет излить себя ничем, кроме как в стихотворении и даже в нем не выразит себя вполне, не потому, что он не может и не хочет, но потому, что он — он, наш истиннейший романтик после Янка Краля, — любит невыразимое»²⁶. В самой художественной образности («балладический налет») и настроениях, которые создают их стихи, критик видит между ними много общего: «Оба нежные и порывистые, дикие и меланхолические»²⁷.

Новый период в развитии традиций революционного словацкого романтизма в словацкой литературе начинается с творчества Яна Роба Пониичана.

Если Новомеский творил в основном в эстетской среде, влияние которой он с трудом преодолевал, то Пониичан уже к 30-м годам прочно занял место среди представителей социалистической культуры, хотя пролетарская поэзия не стала его внутренней стихией. Подводя итог десятилетнего развития поэзии Пониичана, критик-коммунист Эдуард Уркс отмечал, что «пролетарские стихи не являются органической необходимостью поэтического развития Пониичана». Тем не менее он признавал революционную силу его стихов и писал: «Ян Пониичан — пролетарский поэт. С такой характеристикой он, вероятно, и останется в истории литературы. Он поэт пролетарского протеста»²⁸.

Этот пролетарский протест, который был стержнем творчества Пониичана, выливается у него в боевых, полных заражающей энергии, жажды действия стихотворениях. Внутренний скепсис, склонность к самоанализу, трагический взгляд на мир, которые характерны для Новомеского, Пониичану чужды. Жизнелюбие, презрение к опасностям, а главное — способность переживать с пылкой страстью и гнев, и любовь и с такой же страстью отдаться революции — вот главное свойство натуры Пониичана. Даже попав в тюрьму, поэт ни на минуту не впускает в свою камеру уныния, горечи поражения. Его товарищ — вера в силу масс, и в застенке он уже строит планы о скором светлом будущем:

Hociktorú
zvolíme si z ciest,
každá ku cieľu musí viesť.
A tak i táto.
Boľševik-agitátor
odsedí svoje a ďalej:
život zas volá, vábi,
dá lásky, dá boje,
nás veru svetobôľ
tak ľahko neutrápi.

(List z väzenia)

Мы любую выберем из дорог,
каждая должна вести к цели.
А значит и эта.
Большевик-агитатор
Отсидит свое
и дальше:
жизнь снова зовет и манит,
шлет любовь и борьбу,
право, нас мировая скорбь
так легко не одолеет.

(Письмо из тюрьмы)

Эта радостная, жизнелюбивая стихия в его характере спасает Пониичана от меланхолии там, где поэт типа Новомеского обнаружил бы раздвоенность души, противоборство враждующих начал и склонность к самоанализу. Ибо Пониичан прежде всего певец действия, борьбы, а не раздумий. Природа одарила его огромным запасом любви, и он, мастерски

²⁶ А. Матушка. Указ. соч., стр. 84.

²⁷ Там же.

²⁸ «Dav», 1934, str. 47.

²⁹ J. Poničan. Básne. Bratislava, 1954, str. 38, 39.

владея словом, умеет передать это постоянное чувство влюбленности во все сущее:

Zeme hruď plodná, zjavná je, sladká,	Земля — плодородная грудь,
	открытая, сладкая,
z nej med a mlieko a nektar kvapká... ³⁰	из нее сочится мед и молоко,
	и нектар...

Чаще и охотней всего он славит свою любовь к женщине («Любовь к женщинам борется в нем с любовью к единственной возлюбленной: революции»³¹, — сказал о нем А. Матушка), но вдруг, в разгар упоения страстью, он видит в глазах возлюбленной отражение «тех, которые не имеют того, что я...»:

A vtedy,	И тогда,
vtedy už nepíšem básne o láske,	тогда уж я не пишу стихотворений
	о любви,
do zlodejov nadávam meštiackej chaske	я проклинаю убийц — мещанскую
	свору —
a odhaľujem života vtedy,	и обнажаю жизни язвы,
vtedy —	тогда —
ja nie som ja,	я — не я,
sirenou som radiaceho života stroja,	я сирена машины падающей жизни,
vtedy —	тогда —
pečujem piesne,	я не слышу песен,
nevidím kvety,	не вижу цветов,
vtedy —	
v mojej básne privet smrti kašle,	
vtedy —	
proletariátu volám:	я обращаюсь к пролетариату:
zbroj! ³²	Оружие!

В полном соответствии с общим характером поэзии Понишана было его обращение к збойницкой струе словацкого романтизма. В ранних произведениях поэта не только используются романтические герои — юнаки и Яношик (в качестве романтических символов борцов против социальных несправедливостей), но и заимствуется ритмика стиха, например, поэмы Ботто «Смерть Яношика»:

Ej, pesničky, piesne:	Ой песенки, песни:
horí, ohník, horí,	гори, огонек, гори,
čo bolelo dávno,	что давно болело
bolí ešte, bolí.	болит еще, болит.
Horí, ohník, horí,	Гори, огонек, гори,
páni, veľkí páni,	паны, большие паны,
zo zbojnických synov	сыновья збойников
budú partizáni ³³ .	будут партизанами.

К середине и особенно к концу 30-х годов — в большой степени под влиянием общей политической ситуации (угроза мирового фашизма, активизация клерофашистской партии в Словакии, обострение классовой борьбы в стране) — в поэзии Понишана тема борьбы пролетариата зву-

³⁰ J. Poničan. Указ. соч., стр. 169.

³¹ A. Matuška. Указ. соч., стр. 83.

³² J. Poničan. Указ. соч., стр. 178—179.

³³ J. Poničan. Указ. соч., стр. 65—66.

чит все отчетливей и уверенней. В эти годы им написаны его лучшие социальные произведения: «Демонтаж», «Песни с полей и гор», «Песня трудящихся», «Перед судом» (Лейпцигский процесс) и др.

После прихода немецких фашистов к власти в Германии все более уверенными и наглыми становятся и словацкие фашисты — партия людаков. К концу 30-х годов все очевидней становится угроза фашизации Словакии, опасность войны. В этих условиях социальная борьба пролетариата осложняется борьбой с фашизмом. Коммунистическая партия борется в эти годы за создание широкого антифашистского фронта. К нему примыкает и демократически настроенная словацкая интеллигенция, которая в социальных вопросах не всегда разделяла политику компартии, но поддерживала ее борьбу против фашистской реакции и войны. Столкновения демократии и реакции происходят в это время во всех областях общественной жизни, в том числе и в культурной, захватывая даже область отношения к традициям прошлого.

В 30-е годы было опубликовано много документов эпохи 1848—1849 гг., среди них — подробное донесение о крестьянском бунте в Гонтъянской столице в марте 1848 г., о том, как Краль пытался поднять в марте 1848 г. крестьянское восстание в поддержку антифеодальной венгерской революции, о расправе, которую учинили над ним гонтские власти, и т. д.³⁴ Впервые увидели свет некоторые новые произведения Янка Краля, в частности, в его сборнике «Неизвестные стихотворения» (1938 г.), было опубликовано стихотворение «Шáги». Поэт вспоминает в нем мартовский мятеж, свое воодушевление идеями свободы, равенства и братства, свою неудачную попытку поднять крестьян против панов. Задуманное еще в венгерской тюрьме Шáги стихотворение пропитано чувством неизбывной горечи, в которое повергло поэта крушение романтической веры в крестьянские массы.

В свете новых исторических данных трагический пафос поэзии и личности Янка Краля обретал глубокий революционный смысл. Наполнялись плотью и кровью многие из его фантастических, абстрактно-романтических образов, а характерный для Краля драматический накал чувств получал свое объяснение в тех драматических обстоятельствах, в которых поэту пришлось жить и бороться. В литературоведении одним из первых в 30-е годы сделал попытку по-новому оценить идейное значение поэзии Я. Краля критик Михаил Поважан.

В 1936 г. в статье «Проблематика поэзии Янка Краля» Поважан поставил вопрос о социальном значении творчества поэта. Основной пафос его статьи заключался в утверждении, что, лишь поняв социальный смысл поэзии Краля, можно понять причину того, почему из всех словацких романтиков только поэзия Янка Краля остается до сих пор актуальной.

Долгое время, говорит критик, наиболее революционным произведением эпохи словацкого романтизма считалась поэма Ботто «Смерть Яношика», главным образом в силу того, что революционные лозунги первой ее части («клонитесь, хижины, страшитесь, замки! Мы у себя дома, мы тут сами паны») относились ко всему произведению в целом. Но, возражает Поважан, нельзя закрывать глаза на то, что порой Ботто не выходит за рамки традиционного средневекового фольклорного героя: стихийное бунтарство сочетается в его характере с христианским смирением перед божьим предопределением и судом. Именно таким он выступает во второй части поэмы: «Яношик Ботто в жизни отмечен чертами

³⁴ См. D. R a p a n t. Slovenské povstanie roku 1848—1849, d. I. T. Sv. Martin, 1937, str. 184—186; K. Golán — «Politika», č. 6.

мятежника, но в минуту смерти становится христианином, отрекается от всего земного, приходит к мысли, что земная жизнь во всей целесообразности ее содержания, в смысле, например, радости, красоты и свободы, восполнится только после смерти»³⁵. Черты средневековой поэзии Поважан находит и в стиле произведения Ботто.

Критик называет героя Краля героем особого рода.

«Поиски смысла земной жизни являются лейтмотивом поэзии Краля. Главным образом в непрестанном обращении к реальной действительности усматривает поэт жгучую проблему самоопределения человека в вихре общественных конфликтов, и потому его герой всегда отмечен мщением земли и ненавистью неба»³⁶. Герой Краля не верит в загробную жизнь, и потому все его действия и устремления — к земной жизни. Поважан отмечал, что произведение Краля о Яношике пронизывает мысль о непримиримости классовых противоречий.

Правильно подошел критик к вопросу о месте Краля в национально-освободительном движении 40-х годов, противопоставив его основной группе штуровцев: «Янко Краль первый пришел в 1848 г. (после начала революции в Пеште, где он тогда был) с идеей революции в социальном смысле, так как восстание, которое потом организовалось (борьба против венгерской революции под руководством Штура, Гурбана и др. — И. Б.), не имело в виду этих далеко идущих целей и ограничивалось горсткой провинциальной интеллигенции, своего рода междуклассовой прослойкой, складывавшейся в большинстве своем из духовенства»³⁷. Оценив таким образом единственно верную для того времени позицию Краля в решении общественных и национальных проблем, Поважан подчеркивает то основное, чем дорог Краль современным борцам за справедливое общественное устройство: «Мысль о братстве народов, о мире, о мировой революции, которые теперь представлены социалистическим движением, имеют свои корни в деятельности и в творчестве Янка Краля»³⁸.

Справедливо толкует Поважан и смысл индивидуализма поэзии Краля, понятия судьбы, которое играет серьезную роль в творчестве поэта: «Крайнее развитие индивидуальности поэта, которое мы видим в его стихотворениях, устремляется к одной цели: осуществить свободу здесь, на земле, и добиться ее ценой даже смерти и упорной борьбы против обстоятельств и общества. Краль хочет решить проблему судьбы: он ищет причины, которые делают жизнь такой, какова она есть, а препятствия... глубокими и трудными, и это занимает почти всю область его чувств. В минуту, когда он, грустный, стоит перед вопросом, что же препятствует свободному развитию и жизни, единственной его целью становится свобода. Он видит человека на рубеже двух эпох, видит человека угнетаемого и свободного, или скорее угнетаемого и угнетателя. В этой неравной исторической борьбе и появляется герой Краля, отмеченный печатью рока»³⁹.

Эти же мысли с еще большей глубиной и конкретностью Поважан развил затем в статье «Неизвестный Янко Краль» (1939 г.), которая появилась как отклик на издание «Неизвестных стихотворений» Янка Краля. В революционном содержании поэзии Краля ищет критик то непреходящее, что делает этого далекого романтика близким современному революционному поколению.

³⁵ М. Роважан. *Z literárnych štúdií a článkov*. Bratislava, 1953, стр. 124—125.

³⁶ Там же, стр. 125.

³⁷ М. Роважан. Указ. соч., стр. 128.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же, стр. 130—131.

В «Неизвестных стихотворениях» была в основных своих частях опубликована поэма Краля о Яношике («Фрагменты о Яношике»).

Критик сумел правильно понять романтического героя Краля как некий синтетический образ, в котором воплотились бунтарские черты крестьянского характера, его свободолюбие, ненависть к феодальному рабству, и романтический порыв самого поэта, живущего одной болью с народом, его вера в революционные возможности народа, который должен стать хозяином собственной судьбы: «Во „Фрагментах из Яношика“ мозаично переплелся характер поэта с характером Яношика. Более того, это образ, в котором продемонстрирован не один только Яношиков бунт против помещиков, но и все восстания крепостных, которые вспыхивали в различные эпохи в словацких столицах. Здесь и еще нечто: великое видение судьбы угнетенного народа»⁴⁰. Поважан отмечает богоборческие идеи Краля, которые не замечались прежде историками литературы. «Прометеевская мысль о вечно творческом назначении человека выражена в поэзии Краля в столь своеобразной форме, что ее исследование не только актуально для литературоведа, но и является живым импульсом для художника, и поэтов, ныне творящих»⁴¹.

Если Поважан был безусловно прав в толковании и оценке идейного содержания поэзии Краля, то в анализе формы сказались модернистские увлечения критика. Романтические приемы образного отражения действительности — резкие контрастные мазки, нагромождение ужасов, призванное передать буруевающие поэта мрачные и скорбные чувства, лирические монологи и бесконечные рефлексии, символы, метафоры и сравнения из арсенала фантастики, — все это Поважан, признанный теоретик словацкого «надреализма»⁴², стремится представить как проявление подсознательного процесса творчества. При этом он не замечает, насколько это противоречит характеру Краля — поэта-борца, стремившегося изменить действительность, для которого поэзия была оружием в борьбе.

Несмотря на противоречия в толковании традиций Краля Поважаном и другими надреалистами, бесспорно ценным является воскрешение боевых традиций революционной поэзии Краля. Присущие Кралю и воспринятые рядом словацких поэтов идеи активного вмешательства в жизнь, мужественной борьбы с врагами гуманизма и свободы были чрезвычайно актуальны в Словакии начала 1939 г. К этому времени Чехословакия оказалась под угрозой фашистской оккупации. Внутри страны активизировались фашистские и профашистские элементы, в борьбу с которыми включались все более широкие слои демократически настроенной интеллигенции. В такой обстановке в феврале 1939 г. в Братиславе проходил «Вечер надреалистической поэзии». И хотя официальной программой вечера было лишь ознакомление общественности с поэзией необычной формы, на деле он превратился в политическую демонстрацию против фашиствующего мещанства, против усиления политических репрессий, против всех тех гонений на демократию, которые предшествовали установлению диктатуры людаков⁴³. Вечер проходил под лозунгом: «С Янком Кралем за новую поэзию». Этот девиз теоретики надреализма истолковывали в том смысле, что Янко Краля был предшественником надреализма в области формы, чему был посвящен доклад Поважана «Поэзия Янка Краля и надреализм». Однако на вечере артисты словацкого Народного театра

⁴⁰ М. Роважан. Указ. соч., стр. 135.

⁴¹ Там же, стр. 136—137.

⁴² Надреализм — словацкий сюрреализм, калькированный перевод с французского.

⁴³ Подробное описание вечера см. в статье: М. Вакос. Pred dvadsiatimi rokmi. — «Slovenské pohľady», 1959, ч. 3.

им. Гвездослава декламировали лучшие революционно-романтические стихи Краля, которые в 1939 г. как нельзя более соответствовали настроениям передовой словацкой общественности и немало способствовали превращению вечера в политическую демонстрацию.

Хотя эстетическая программа группы словацкого надреализма базировалась на теории искусства для искусства, отдельным художникам этого направления, искренне болеющим за судьбу родины, удавалось отразить протест народных масс против фашизма — пусть в осложненной формалистическими экспериментами, нереалистической форме. В докладе Поважан подчеркивал, что надреалисты наследуют у Краля только традицию его «могущественного воображения». Но объективно уже само обращение к поэзии столь мощного социального, революционного звучания расширяло узкие, расплывчатые границы формальной учебы у Краля. Дух Янка Краля вдохновил многих поэтов на стихи, в которых выражено предчувствие грозящей народам войны, предвидение революционных перемен и грядущего счастья.

И именно своей антифашистской направленностью, а не формалистическими исканиями надреализм вызвал нападки людацкой, клерикально-фашистской печати.

Клерофашисты, ведя на культурном фронте борьбу со всем демократическим и прогрессивным, пытались фальсифицировать революционное наследие словацкого народа. В литературе они прежде всего обратились к наследию Янка Краля, пытаясь использовать любовь народа к поэту для укрепления своего авторитета. С этой целью беззастенчиво извращалось творчество Краля и весь его облик. Издавая упомянутый сборник «Неизвестные стихотворения», член партии людаков, критик Станислав Мечъяр спешит причислить Краля к сонму тех, кто способствовал возникновению националистического государства, воплощающего в жизнь якобы все мечты великих словацких деятелей прошлого.

После публикации ряда важных исторических документов стало невозможно не замечать социальную направленность поэзии Краля. Пролюдацки настроенная интеллигенция и не пыталась замолчать этот факт, но пыталась снизить его значение. Прежде всего она стремилась убедить общественность в совершенной исключительности Краля в его эпоху. Наряду с постоянным и намеренным подчеркиванием одиночества Краля этот тезис должен был утвердить навечно легенду о странном Янке: он вообще странный, и характер у него странный, и его выступление в 1848 г. не более как выходка чудака, ослепленного пусть благородными и романтичными, но все же нереальными идеями. К подобной мысли неизбежно должен был прийти читатель, которому в каждом людацком очерке о Крале в возможно более солидном и «аргументированном» виде преподносились анекдоты и свидетельства современников о чудаковатости и странных выходках поэта. Почти всегда рассказывалось о том, что он ни с кем из штуровцев близко не дружил, часто ссорился с ними и даже навлек на себя гнев самого Штура — и все это якобы по причине крайней неуживчивости и странности и т. п.

Другим излюбленным средством таких критиков были рассуждения о том, что социальный момент в творчестве Краля хотя и имел место, но отнюдь не был для него главным. Краля-де остается Кралем и без «социального момента». Обаяние Краля, его магическая власть над читателем состоит, заявляли они, в умении выражаться непонятно, зашифровывать смысл своих видений и раздумий (которые, мол, и не следует расшифровывать) и в таком владении словом, что Краля заставляет почувствовать драматизм и трагизм своих чувств даже безотнositельно к их

реальному содержанию. Людацкие критики очень любили повторять, что Янко Краля — «незнакомый», «загадочный», хотя к концу 30-х годов о нем было известно зачастую даже больше, чем о других словацких романтиках.

Националисты пытались предать забвению тот факт, что Краля мечтал о свободе для всего человечества и призывал все народы бороться против всякого рабства, в том числе и против господства толсто-сумов, что и в стане шуруровцев он восставал против национальной ограниченности и страха перед революционной энергией трудящихся масс. Революционные идеалы поэта эти критики стремились низвести до уровня националистических.

В 1940 г. с большой торжественностью был организован спектакль с перенесением останков Краля из Златых Моравец на кладбище в Мартин — своего рода пантеон, где покоились великие деятели словацкого народа. Все мероприятие носило чисто символический характер, так как в конечном счете никто не был уверен, что в самом деле удалось обнаружить могилу Краля и что это действительно прах великого поэта. Людаки стремились использовать этот случай, чтобы подчеркнуть несуществующее родство между ними и Янком Кралем. Глумлением над памятью великого революционера, демократа-интернационалиста были речи людаков. «Ты был революционером, и вот твои братья, революционеры Глинковской гарды⁴⁴, приветствуют тебя», — говорил Станислав Мечъяр. С большой речью выступил Валентин Бениак. Рассказав о несчастно сложившейся жизни Янка Краля, Бениак заявил, что Краля на целое столетие опередил свое время, что «он в одной руке держал звенья цепи наследия предков, а другая рука повисла в воздухе», ибо ему целых 100 лет (видимо, пока не пришли глинковцы) некому было передать свое знамя. В речи Бениака по существу звучало презрение к памяти великого поэта и к словацкому народу, одной болью с которым жил Краля. «В этих несчастных обстоятельствах, — говорил Бениак, — не стыдно было великому поэту быть великим человеком богемы, который в бесцельных скитаниях и алкогольных видениях должен забывать и топить свою неутолимую жажду жизни и свою безмерную печаль. Из этих видений рождаются перлы созданий человеческого духа, и Янко Краля, по-королевски щедрый в разбрасывании золотых монет, бросал эти перлы в огромное болото заклятых и несознательных словацких деревень и местечек»⁴⁵. Недаром только речи откровенных фашистов звучали в этой кощунственной комедии. Демократическая общественность не присоединилась к их хору. Лацо Новомеский отозвался на эту кампанию горькими строками стихотворения «На ленту одного венка (не посланного на новую могилу Янка Краля)».

В обстановке усиленно насаждаемой людаками реакции и шовинизма значение революционного акта приобретает написанная Поничаном в 1941 г. поэма «Станный Янко», по сюжету близкая к «Шагам» Краля. Образу божьего чудака, мнящего себя мессией, в котором стремились представить Краля людаки, Поничан противопоставил мужественный образ революционного романтика, каким поэт был в бурную эпоху 1848 г.

В центре поэмы — события марта 1848 г. и образ Краля, поднимающего крестьян на бунт. Поэма выдержана в характерном для Поничана романтическом стиле, в котором много общего со стилем Краля. В поэме

⁴⁴ Там называли себя члены фашистской людацкой партии, основателем которой был Андрей Глинка.

⁴⁵ «Eľán», 1940, oktober.

«Ej, chlapi, čo, keby sa tak hora
jednym kmeňom stala?
Vyťali by ste?»

«Sotva».
«Nuž, tak sa dajte dokopy
a ste pánmi sveta».
A šiel si ďalej —
čudák, kto ho pochopí? ⁴⁹

«Эй, мужики, если б этот лес
Стал одним стволом?
Под силу было бы вам выкорчевать
его?»

«Вряд ли».
«Ну, так соберитесь вместе
и вы станете хозяевами мира».
И пошел дальше —
Чудак, кто его поймет?

Рассказав о судьбе «гонимого» узника, история которого стала к тому времени достаточно популярной, Поницан объясняет читателю, почему события 1848 г., героем которых был Краля, обернулись в конце концов столь трагически не только для поэта, но и для словацкого народа: борцов за свободу разделил «националистический коридор», «люди распались на нации»,

biedni sa ešte nedohodli
zvoliť si jednu z mnohých ciest.
K slobode ľudu jedna cesta,
národy spolu mali ísť...

.....
A jednotlivci — ako perie,
vichor ich v rôzne smery hnál... ⁵⁰

бедняки еще не решились
избрать один из множества путей.
К свободе людей один путь,
народы должны были вместе идти...

.....
А одиночки — словно перо,
вихрь погнал их в разные стороны...

Вопреки упорно поддерживаемой националистами легенде о мученичестве Янка Краля Поницан создал правдивый образ поэта-революционера, борца за лучшую жизнь трудового народа. Поницан, напомнив о революционно-интернационалистических традициях Краля, поэмой «Странный Янко» служил делу пролетарской солидарности в борьбе с фашистами и буржуазией.

* * *

На протяжении сорока лет поэзия Янка Краля оказывала животворное влияние на творчество ряда поэтов. В этих «воскрешениях» Янка Краля в XX в. отчетливо выступают два основных периода, когда традиции поэта оказывались в центре эстетической и идеологической борьбы: канун первой мировой войны и 30-е годы.

Мы видим, как в эти совершенно различные — с точки зрения общественных и эстетических тенденций — эпохи своеобразно преломлялись традиции Янка Краля в творчестве наиболее ярких представителей того или иного периода.

Возрождение традиций революционного романтизма в начале XX в. было обусловлено появлением глубоких кризисных явлений в буржуазном обществе Словакии того периода. Ярко выраженной формой протеста интеллигенции против национального и социального рабства явилось тогда скептическое отношение к действительности и стремление к свободе личности. В поэзии это выразилось в том повышенном внимании к духовному миру субъекта, какое в словацкой литературе до тех пор с наибольшей полнотой обнаруживалось в творчестве Краля. Неудиви-

⁴⁹ Там же, стр. 112.

⁵⁰ Там же, стр. 112.

тельно поэтому, что Краско, Крчмеры, Вотруба и другие литераторы, отразившие чаяния прогрессивно настроенной части интеллигенции того времени, обратились к субъективному лиризму Краля, к его скептицизму, протесту против обывательщины.

Пролетарские поэты 30-х годов (Поничан) противопоставляют критицизму и скептицизму писателей предвоенного поколения знание законов общественного развития, веру в торжество пролетарского дела. Неудивительно, что для них оказался наиболее близким образ Краля-борца и что они сумели увидеть его творчество с наиболее сильной стороны, воспринять его революционный протест против социального зла. Конкретизировав это понятие социального зла, носившее в поэзии Краля неизбежный для того времени абстрактно-романтический характер, пролетарские поэты продемонстрировали своим творчеством актуальность традиций революционного романтизма и в эпоху пролетарских революций.

После освобождения Чехословакии, в 1945 г. начинается новый период изучения творчества Краля. Успеху исследовательской работы в немалой степени способствовало то, что к этому времени уже была в основном раскрыта революционная сущность поэзии Краля, гораздо яснее стал облик поэта-революционера.

Серьезную и значительную роль в изучении наследия Краля сыграла работа, проделанная в последние годы словацким литературоведом Миланом Пишутом над текстами тех произведений Краля, содержание и смысл которых долгое время казались исследователям наименее ясными и которые считались лишь черновыми фрагментами не сохранившихся стихотворений поэта. Исследователю удалось восстановить на основании отрывков замысел поэтической композиции Краля «Драмы мира» (выражение, взятое из одного стихотворения Краля, Пишут условно принял в качестве названия всего цикла). Эта обширная лиро-эпическая панорама общественной борьбы в различные исторические эпохи дает возможность еще глубже проникнуть в мир мыслей и страстей, волновавших Краля, и в то же время лучше понять характер того течения в словацком романтизме, которое представляла собой революционная поэзия «странного Янка».

В 1952 г. впервые вышло в свет полное собрание сочинений Янка Краля (J. Kráľ. Súborné dielo. Bratislava), второе его издание в 1959 г. было дополнено вновь найденными произведениями поэта-революционера. Издаются сборники избранных произведений Краля. В народно-демократической Чехословакии поэзия Краля, наконец, получила широкий доступ к народным массам, за свободу которых поэт боролся в мрачную эпоху феодального рабства.

Р. Л. Филиппикова

ОЧЕРК О СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ 20—30-х гг. В ЛИТЕРАТУРЕ ЧЕХОСЛОВАКИИ

В литературной жизни Чехословакии междувоенного двадцатилетия особое место занимает возникший в то время новый тип документального произведения — очерк о Советском Союзе. Этот боевой, разведывательный жанр новой, социалистической литературы, формирующейся в те годы в Чехословакии, получил здесь широкое развитие и дал разнообразные формы — от собственно-публицистической до художественной. Тот и другой виды очерка, явившегося проводником знаний о победоносной социалистической революции, о новой, советской действительности, оказал большое влияние на художественную литературу. И публицистический и художественный очерки об СССР, хотя и в разной степени использующие средства образного обобщения, сами по себе были неотъемлемым элементом художественной литературы и сыграли немалую роль в ее развитии. Изучение очерков о Стране Советов представляет поэтому большой интерес для истории литературы, для понимания как творческой индивидуальности отдельных писателей, так и всего литературного процесса, и, в частности, процесса развития и формирования в Чехословакии социалистического реализма.

Очерк о Советском Союзе до сих пор мало исследован как чехословацкими, так и советскими литературоведами. В лучшем случае можно встретиться с частичной характеристикой его в предисловиях к изданиям произведений того или другого прозаика, либо в монографических работах о писателях. Нельзя пройти мимо серьезного исследования Моймира Григара, который дал детальный идейно-художественный анализ очерков Юлиуса Фучика о Советском Союзе¹. Но и оно, несмотря на тонкие и интересные наблюдения и обобщения, позволяющие понять сущность фучиковского очерка, ограничено рассмотрением творчества одного писателя.

Настоящая работа представляет собой попытку дать общую характеристику революционного очерка об СССР и его роли в развитии чехословацкой литературы. Автор пытается рассмотреть основные, новаторские черты очерка о Советском Союзе, а также наметить те его особенности, которые сыграли немаловажную роль в становлении социалистического реализма в чехословацкой литературе.

¹ См.: M. Grygar. Fučikovy umělecké reportáže. — «Česká literatura», 1958, N 3.

Чешская литература знала и в прошлом очерки о России, которые возникали в результате поездок чешских писателей на Восток. Достаточно вспомнить «Картины России» (отдельное издание 1870 г.) К. Гавличка-Боровского, «Взгляд на Москву» (1868) С. Геллера, «За русской границей» (1906) Имлауфа, очерки о Москве и Петербурге, печатавшиеся на страницах чешской периодической печати 1890—1900-х годов.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новый этап в освободительной борьбе чехословацкого народа. Победа русского пролетариата указала реальные, конкретные пути освобождения от капиталистического гнета, пути воплощения в жизнь социалистических идеалов. Идеи Октября оказали огромное влияние на развитие революционного движения в Чехословакии. В 1921 г. в стране была создана Коммунистическая партия, возглавившая в 20—30-е годы борьбу трудящихся. Рабочие, крестьяне и интеллигенция сознательно стремились больше узнать о Советской России, познакомиться с марксистской литературой, трудами В. И. Ленина.

В 1920 г. был осуществлен перевод на чешский язык книги В. И. Ленина «Государство и революция», положившей начало изданию серии гениальных ленинских трудов. «Перевод книги Ленина, — подчеркивает чешский литературовед и общественный деятель Ладислав Штолл, — бесспорно самое большое событие в чешской духовной жизни того времени. И не только потому, что она указывала всем честным и мыслящим деятелям чешской культуры, чешской поэзии новые безграничные горизонты осуществления счастливого будущего человечества, не только потому, что она указывала реальный выход из капиталистической пустыни. Произведение Ленина разожгло высокий, чистый пламень исторического оптимизма..., без которого не может быть последовательной, идейно великой поэзии»².

Вскоре появляются в печати и первые свидетельства людей, побывавших в Советской России. Их книги, запечатлевшие наблюдения очевидцев, были одним из каналов, по которым к широкой массе читателей шли знания о Стране Советов.

Постичь смысл революционных событий, познать советскую действительность, жизнь советских людей — это означало для прогрессивной части чешской и словацкой нации идти в ногу со временем, помочь своему народу на его пути к освобождению в решении самых жгучих и актуальных общественных проблем. Вот почему в 20—30-е годы интерес к Советскому Союзу неослабно растет. Чехов и словаков знакомят с жизнью в СССР политическая и художественная литература, театр и фильмы, а также созданные специально с этой целью прогрессивными деятелями науки журналы: «Нове Руско», «Прага—Москва», «Земе Совету», «Монографии СССР».

Вопрос об отношении к Советской республике становится одним из основных вопросов не только в политической, но и литературной жизни Чехословакии того времени. И закономерно то, что при этом четко размежевывается прогрессивное и реакционное, действенное и умирающее, истинное и ложное.

Чешская буржуазная пресса всячески препятствовала проникновению в Чехословакию правдивых известий о революционной России. Более того, она организовала буквально журнальный проход против Страны Советов, обливая ее грязью, прибегая к различного рода вымыслам и клевете. В идее Советов чехословацкая буржуазия усматривала прямую угрозу

² L. Stoll. Třicet let boju za českou socialistickou poesii. Praha, 1950, str. 29—30.

своему существованию. Антисоветской пропаганде способствовала и предательская деятельность некоторых лидеров социал-демократической партии, проводившей политику соглашательства с буржуазией.

Представители передовой чехословацкой общественности, руководимые Коммунистической партией Чехословакии, понимали, какое огромное значение в условиях борьбы за демократию и свободу имел пример Советского государства. Именно поэтому они обращают свои взоры к Стране Советов, видя в ней школу социализма, школу новой культуры. «На Россию смотрит сегодня пролетариат всего мира, ожидая от нее ответ на самые жгучие вопросы современности, — писал в 1919 г. в статье „Большевизм и культура“ Иван Ольбрахт. — В России создается новый мир, рождается новая культура. Мировой пролетариат будет учиться у нее в области политики, социологии, экономики и культуры»³. Последнее как раз и определило цель поездок большинства чешских и словацких писателей в Страну Советов.

На протяжении 20—30-х годов в Советском Союзе побывали Ярослав Гашек, Иван Ольбрахт, Мария Майерова, Елена Малиржова, Петр Илемницкий, Вацек Каня, Юлиус Фучик, Мария Пуйманова, Эдуард Уркс, Геза Вчеличка, Витезслав Незвал и др.

Показ значения Октябрьской революции для широких трудящихся масс, сравнение советской действительности с жизнью буржуазной Чехословакии, стремление представить ее будущее по тем росткам и картинам нового, которые чешские и словацкие деятели культуры наблюдали в России, — таково содержание родившегося в начале 20-х годов очерка о Советском Союзе.

Октябрьская революция всколыхнула весь мир. Миллионы людей на земле мечтали больше узнать о ее завоеваниях. Чехословацкий очерк о Советском Союзе был частью мировой литературы о Стране Советов, возникшей сразу после Октября. Блестящими, всемирно известными образцами ее стали книги Джона Рида и Анри Барбюса.

О том, как велик был интерес чехов и словаков к политической, социальной и культурной жизни революционной России, свидетельствует само количество очерков о Советском Союзе в Чехословакии в первые два десятилетия после победы Октября. Их насчитывается около 40⁴. Конечно, не все они равноценны в идейном и художественном отношении. Среди них можно найти такие, которые носят открыто враждебный, антисоветский характер. Авторы других пытаются удержаться на некой «надклассовой», «беспристрастной» точке зрения, объективистски излагая «факты» новой, советской действительности. Однако большинство очерков о Советском Союзе написано с восторгом, с сознанием того, что победа Советской России — залог будущего счастья всего человечества. «Вступаем в XXI столетие», «В стране, где наше завтра стало уже вчерашним днем», — так называют свои книги очерков о Советском Союзе Ф. К. Вайскопф и Юлиус Фучик. Та же, собственно, мысль выражена и в названии книги словацкого публициста Эдуарда Уркса «Вспаханное поле», вышедшей вслед за романом Илемницкого «Невспаханное поле», изображающим чехословацкую действительность. Чтобы еще раз подчеркнуть значение Октябрьской революции для судеб чешского и словацкого народов, Иван Ольбрахт во втором издании свою книгу⁵ называет «Дорогой за познанием». «Разве можно куда-нибудь спрятать глаза,

³ «Právo lidu», 1919, 20. září.

⁴ См. V. Běhounek - J. Riess: Sovětský Svaz v písemnictví Československa. Bibliografie. Praha, 1936.

⁵ Первоначальное название ее — «Картины современной России».

о, люди, чтобы не видеть, каким путем следует идти?» — взволнованно пишет Мария Пуйманова в очерках «Взгляд на новую землю».

Лучшие из очерков о советской действительности, наряду с другими жанрами революционной литературы — с поэзией Неймана и Волькера, романами Ольбрахта, Майеровой, Пуймановой, «Репортажем с петлей на шее» Фучика, представляют яркие достижения социалистического реализма. Своими книгами об СССР чешские и словацкие писатели прежде всего призывали чехословацкий народ последовать примеру российского рабочего класса. Глубоко исследуя социальные сдвиги и перемены, происшедшие в России с момента Октябрьской революции, они сумели показать их как поворотный этап в истории всего мирового пролетариата, как его будущее. Тем самым в художественных очерках реализм приобрел новое качество, а именно глубокий анализ социальной реальности был окрылен революционной перспективой и пронизан боевой социалистической тенденциозностью. Как произведения социалистического реализма очерки о Советском Союзе утверждали решающую роль рабочих масс в деле осуществления пролетарской революции, неразрывную связь с ними их организатора и вождя — Коммунистической партии. В этих очерках вставал образ нового положительного героя, народа, совершившего революцию, перерожденного ею, познавшего радость труда и побед. Новые высокие качества советского человека находят воплощение в очерках о Советском Союзе в облике советских коммунистов, в облике вождя пролетарских масс — В. И. Ленина.

Очерки об СССР были большим вкладом в чехословацкую литературу, в которой в целом шел процесс прояснения исторической перспективы, конкретизации путей исторического развития, процесс создания образа нового героя.

Сам факт пребывания в Советском Союзе, знакомство с жизнью советских людей и молодым советским искусством помогли большинству чехословацких очеркистов глубже понять цели и задачи новой культуры, начинавшей формироваться в те годы в Чехословакии, культуры, которая должна была прийти на смену буржуазной и стать на службу рабочему классу. «Наш реализм, — писала несколько позднее М. Пуйманова, подчеркивая новаторский характер социалистического реализма, — это не тот старый реализм, который... за деталью не видел целого и по сути был рабом действительности. Мы уже хотим овладеть действительностью идейно и поэтически, чтобы строить мир вместе со всеми остальными как равноценные труженики»⁶. «...Ее цель, — характеризовал книгу своих очерков «В стране, где наше завтра стало уже вчерашним днем» Фучик, — сказать правду. Всю правду о Советском Союзе. Правду о стране, строящей социализм, о стране, постоянно растущей, о стране, где в унисон бьются сердца ста шестидесяти миллионов человек. Эта правда, поведенная в странах обреченного строя, где никто не чувствует уверенности в будущем, строя, осклабившегося в предсмертной усмешке, строя, где сильные мира сего в беспомощной тревоге повторяют девиз феодализма «После нас хоть потоп», — эта правда, подлинная и чистая, не может не быть тенденциозной, не может не действовать как воодушевляющий пример»⁷.

Именно тенденциозность, в лучшем значении этого слова, партийность составили основу нового искусства, которое в противовес буржуазному индивидуализму выдвинуло идею классовой солидарности, буржуазному

⁶ B. Václavěk. Deset týdnů se spisovateli. Praha, str. 215.

⁷ Ю. Фучик. Избранные очерки и статьи. М., 1950, стр. 32.

пессимизму — оптимизм идущего к победе рабочего класса. Причем тенденциозная, партийная направленность творчества художника рассматривалась Ольбрахтом, Майеровой, Илемницким, Фучиком и др. как естественное выражение его классовых симпатий. «Я не верю, — подчеркивал Ольбрахт, — в то, чтобы пролетарское искусство могло быть создано чисто программными, организационными средствами. Последние могут только поддерживать его в его развитии. Но, с другой стороны, нет ничего более само собой разумеющегося, как то, что художники, которые вышли из рядов пролетариата или полностью слились с ним, живут его жизнью, мечтой, борьбой и целями, что такие художники не могут писать иначе, как по-пролетарски»⁸. Отвечая сторонникам «чистого искусства», ставящим в упрек пролетарской литературе ее тенденциозность, Илемницкий писал в 1932 г.: «В современном классовом обществе все искусство тенденциозно. Оно служит либо одному, либо другому классу. И даже тогда, когда кажется, что в нем нет этой тенденциозности, она все-таки есть...»⁹.

«Если я за что-нибудь и борюсь в своем произведении — а каждое творчество есть борьба — то за революцию, потому что только в ней вижу единственную возможность новой социальной организации жизни, основу новой культуры, нового искусства»¹⁰, — поясняла в своей книге «В мастерской писателя» в 1929 г. Мария Майерова.

Очерк о Советской России был принципиально новым явлением в литературе. Будучи органической частью новой, боевой, сознательно партийной литературы, он позволял заглянуть в будущее, глубже понять законы и пути общественного развития.

Лучшими образцами этой новой литературы в Чехословакии в области очерка прежде всего являются очерки о Советском Союзе Ольбрахта, Майеровой, Илемницкого, Фучика.

* * *

Новаторский характер очерковой литературы о Советском Союзе 20—30-х годов, в разной степени проявившийся у различных чехословацких писателей, состоял прежде всего в том, что в ней критика буржуазной действительности, разоблачение антинародной политики правящих классов приобретали в то время качественно новые черты. Это было связано в первую очередь с постижением идей социалистической революции, с научным осмыслением путей общественного развития.

Изучение марксистско-ленинской теории открыло для передовых деятелей литературы грандиозные перспективы научного осмысления процессов общественной жизни, что органически вылилось в пафос утверждения новой социалистической действительности, характерный для революционной литературы вообще и столь свойственный очерку о Советском Союзе. Еще ранее многие писатели-классики (Неруда, Чех) мечтали о справедливом общественном устройстве, об «обществе равных», в котором не будет ни господ, ни рабов. Но если они могли лишь «угадывать» это общество будущего, конкретные пути к которому в большинстве случаев оставались неясными, то для тех, кто пережил Октябрьскую революцию и осознавал ее смысл, оно стало зримым. Они могли видеть и наблюдать его на примере конкретно живой, борющейся и создающей советской действительности. Передовые чехословацкие писатели усматри-

⁸ I. Olbracht. O umění i společnosti. Praha, 1958, str. 59.

⁹ P. Jilemnický. Bojuje se mečem. Praha, 1954, str. 11.

¹⁰ M. Majerová. Pohled do dílny. Praha, 1950, str. 38.

бали в ней высшую ступень общественного развития, общество, в котором все зиждется на сознательной защите человека, народа. Чешская прогрессивная общественность с радостью восприняла известие о победе Октябрьской революции. И в Советскую Россию такие люди, как Шмераль, Ольбрахт, Майерова, Фучик, Илемницкий, ехали уже как самые близкие, самые искренние ее друзья. Пребывание чехословацких писателей в столице (от двух недель до нескольких лет), встречи с Лениным, изучение марксистской литературы — все это в значительной мере содействовало их идейному росту и помогло им стать еще более убежденными и стойкими борцами за дело революции. Так было с Ольбрахтом, так было с Илемницким и другими авторами очерков о Советском Союзе, чьи произведения стали широкой школой марксизма-ленинизма для читателей. «В Москве, — вспоминал о своей поездке в Советский Союз Иван Ольбрахт, — я много читал, писал и учился... В стране Советов я познал героизм и решимость пролетариата довести свою борьбу до победного конца; и я знал: чешский рабочий класс тоже победит». Образование Советского государства, как указывала в одной из своих статей М. Пуйманова, возродило «веру всего человечества. Во что? В осуществление идей, в героизм труда, в смелость дерзаний, научных открытий и полетов, в героизм усилий в борьбе за мир»¹¹. Именно вера в победу русского, мирового пролетариата, в его созидательные силы, вера в победу марксистского учения и составляет основу идейного содержания очерков о Советском Союзе.

Первой книгой о Советской России в Чехословакии была книга видного деятеля чешского и международного рабочего движения Б. Шмерала «Правда о Советской России», вышедшая в 1920 г. В публицистической форме автор передает свои впечатления о России, анализирует смысл свершившихся событий. «Я вспоминаю, — писал позже Вацлав Копецкий, — о том, какой подъем в развитии революционного движения в 1920 г. настал после возвращения товарища Шмерала из Москвы и выхода его книги о Советской России»¹².

В том же 1920 году появляются художественно-публицистические очерки Ивана Ольбрахта, названные им «Картины современной России»¹³.

Непосредственное знакомство с жизнью советских городов (Ольбрахт жил в Стране Советов около девяти месяцев) помогло ему полнее и глубже познать советскую действительность, убедиться в том, насколько живой и беззащитной оказывалась всякий раз буржуазная пресса, когда на ее страницах заходила речь об СССР. Рассказать своему народу правду о Советской России, разоблачить лживые представления о ней, раскрыть ее победы и достижения — это стремление Ольбрахта сообщает его произведению глубоко полемическую направленность. Оно обуслови-

¹¹ «Československo Sovětskému Svazu k 20 výročí»: Praha, 1937, str. 73.

¹² V. Kopecký, 30 let KSC. Praha, 1951, str. 25.

¹³ «Картины современной России» впервые вышли в издательстве Фр. Борового в Праге в 1920 г., а также в двадцатой книге приложения к журналу Неймана «Червен». До этого «Картины» печатались в прогрессивных журналах и газетах, вызвав кампанию всевозможных нападок на автора со стороны реакционного лагеря. Прежде всего ему предъявлялось обвинение в «тенденциозном изображении в злонамеренных целях, особенно в той части, где речь идет об экономике русской жизни». Как антитеза «Картинам» в это же время печатается книга социал-демократа Яромира Нечаса «Действительная правда о Советской России» (курсив мой. — Р. Ф.), имевшая целью опровергнуть достоверное изложение фактов в очерках Ольбрахта. Ольбрахта в это время ожесточенно упрекают и в «нехудожественности» (например, буржуазный литературовед Арне Новак в статье «Dvojí ráj» в газете «Venkov» от 23.XI 1920). См. примечания к книге: I. Olbracht. O umění i společnosti, str. 275—276).

вает также и тот угол зрения, под которым автор делает отбор и осмысление фактов.

Ольбрахт познакомился с Москвой, когда она жила и работала «с темпами, ускоренными революцией, но уже ритмично...» Уже сам внешний облик ее говорил о принесенных революцией больших переменах. Вместо вывесок ювелирных магазинов и различных частных фирм дома украсились яркими лозунгами и плакатами. Зовущие к труду, сообщающие об открытии рабочего университета, курсов по ликвидации неграмотности, дате очередного субботника, они одновременно как бы раскрывали смысл новой жизни. Главные ее приметы Ольбрахт видит в чувстве коллективизма и труде. Чувство спаянности и трудовой героизм помогают советским людям, как показывает писатель, преодолеть трудности гражданской войны, примириться с голодом и временной нехваткой топлива.

Подобное восприятие советской действительности свойственно и Марии Майеровой, которая побывала в Москве в 1924 г. Первое в мире Советское государство предстает перед ней «как самый прекрасный из миров». Именно Москва, как отмечает писательница год спустя в своих очерках «После революции», научила ее смотреть на жизнь глазами широких трудящихся масс, «благодаря чему она тотчас выступила из тени отрицания и встала на пороге того безграничного, животворного и увлекающего положительного, которое становилось для нее тем яснее, чем больше она к нему приближалась»¹⁴. Свой положительный идеал Майерова находит в радости бытия советских людей, их трудовом энтузиазме, который прямо-таки революционизирует внутренний мир «общественно незрелого» человека, в новом счастливом ритме жизни, пульсирующем «словно кровь в жилах осанистого, здорового исполина». Охваченная вдохновляющим сознанием хотя и недолгой принадлежности к коллективу советских людей, писательница проникается радостным ощущением его свободного и независимого существования, где нет места гнету, где нет страха за завтрашний день. «...Для Европы нет иного пути, нежели идти той дорогой, по которой шагает Россия...», — подытоживает Майерова свои впечатления. Она посещает фабрики, заводы, клубы, детские сады и ясли, стадионы и парки, лекционные залы и школы. И везде перед ней встает новая Россия (писательница так и называет один из своих очерков: «Рождается новая Россия») с ее тягой к знанию, книгам и искусству. Как и Ольбрахт, Майерова говорит о необыкновенном духовном росте советского народа. Мимо нее не проходит и тот факт, что в советском обществе все меньше и меньше становится людей «горьковского дна» и тех, что привык пользоваться плодами чужого труда, довольствоваться легкой наживой. Советский строй, в основу которого был положен принцип коллективного труда, перековывает характеры подобных людей. По всей Советской стране, наряду с «ремонтom» всего старого, пришедшего в негодность, происходит одновременно, как образно выражается писательница, «ремонт человеческих душ».

Для творчества Майеровой был характерен непреходящий интерес к проблеме социального положения женщины в обществе. Это нашло свое отражение и в ее очерках о Советском Союзе. Наблюдая советскую женщину в труде, в учебе, в доме матери и ребенка, она приходит к выводу, что пролетарская революция коснулась даже такой, казалось бы, «совсем неполитической области, как область пеленок и молока». И здесь проявляются «новая психология, новая мораль».

¹⁴ M. Majerová. Den po revoluce. Praha, 1925, str. 6, 7.

Под непосредственным воздействием успехов советского народа, его побед в области экономики, политики, культуры у чехословацких писателей углубляется критическое восприятие старого буржуазного мира. В очерках Ольбрахта он предстает, например, в образе старой Сухаревки. Картины сухаревского рынка вырастают в них в символ стародворянской и буржуазной Москвы, жившей законами бюрократизма и подлости, подхалимства и чванства, грубого презрения к трудовому народу. И хотя этому миру, как показывает Ольбрахт, настал конец, его тени еще продолжают бродить по столице новой республики, собираясь на Сухаревской площади. Здесь можно купить все, «начиная от бриллиантового ожерелья и роскошной кровати и кончая метлой и обносками одежды». И продавцами этого «товара», бального платья, кружевных манжет, лорнетов, манишек, горжеток и головных шпилек являются «бывшие господа и дамы». Уже самым перечислением этих аксессуаров барского туалета Ольбрахт как бы подчеркивает мысль о пустоте и никчемности старого мира и его духовной жизни, которая выгладит еще более убогой на фоне описываемых им революционных преобразований.

В конце 20—30-х годов, с обострением общественных противоречий в капиталистических странах, расколом мира на два резко противоположных лагеря, это сопоставление старого и нового начинает принимать более широкий, обобщающий смысл и характер. Так, подобно Ольбрахту, Майерова в «Дне после революции» также прибегает к контрастному сравнению (как одному из основных способов отображения и типизации жизненных явлений в очерках об СССР) строящейся, по-новому радостной и ликующей Москвы со старым умирающим миром, обосновавшимся на Сухаревской площади. Но это скорее «внутренний контраст», который сливается с более широким — столкновением двух противоположных друг другу мировых систем — капиталистической и социалистической. Утверждающий пафос ее книги звучит тем сильнее, что писательница в своих суждениях исходит также из знания жизни трудового народа в Америке. Ей довелось побывать в этой стране в 1919 г., в качестве эксперта одной из рабочих делегаций. Уже тогда хваленая американская «демократия» предстала перед ней в виде безработицы и кризисов, забастовок и нищеты трудящихся масс. К аналогичным картинам ее глаз привык и в Европе. «Приедешь ли ты в Берлин, Лондон или Мадрид, — характеризует Майерова Европу конца 10-х годов в очерках о Советском Союзе, — везде ты встретишь мир, знакомый тебе по родной стране. Ты дышишь тем же воздухом, полным микробов от умирающего и разлагающегося общественного строя. Повсюду тебе встречаются две разновидности людей, принадлежащих к двум различным классам: одни разодеты, другие — в лохмотьях... Везде та же атмосфера борьбы за жизнь, бич конкуренции. Повсюду наготове локоть соседа, готовый сбить тебя с ног из-за куска хлеба. Страх за завтрашний день, боязнь безработицы. Отчаяние, предложение и продажа человеческого труда и способностей, приводящие к махинациям и падению... Повсюду тот же темп, тот же бег крови, тот же отчаянный ритм, в котором ощущается начало конца»¹⁵.

И как все это непохоже на то, что Майерова увидела в СССР: «Мы чувствуем свободное течение, kloкотание радости — радости бытия, радости дыхания, радости утоления голода, радости разговоров, радости малейших проявлений повседневной жизни, которая после векового рабства, тягот гражданской войны, ужасов голодных лет дает каждому естествен-

¹⁵ M. Majerová. Vítězný pochod. Praha, 1958, str. 34.

ное и горячее ощущение принадлежности к коллективу, где человек человека не истязает в борьбе за существование»¹⁶.

Если Ольбрахт и Майерова рисуют в очерках в основном жизнь города, то процессам, происходящим в советской деревне, посвящает значительную часть своих очерков («Два года в стране Советов», 1929¹⁷) о Советском Союзе словацкий писатель Петер Илемницкий. Сельский учитель, тесными узами связанный со словацкой деревней, с жизнью бедного словацкого крестьянства, он видел свое призвание в активной борьбе за его социальное освобождение. В ней ему должен был помочь опыт советской деревни. Илемницкий жил в СССР с 1926 по 1928 г., в тот период, когда в Советской стране начиналось движение за коллективизацию. И где бы он ни был — в Средней Азии, на Кавказе или в Крыму — наблюдательный глаз писателя фиксировал грандиозные перемены и новизну в жизни, сознании и психологии советского крестьянина, который еще недавно задыхался от недостатка земли, а теперь становился членом большого коллективного хозяйства. Ближе познакомиться с советским крестьянином, понять внутренний смысл его жизни Илемницкому в значительной мере помогло сотрудничество в редакции журнала «Московская деревня».

«Революция в деревне» — так называет Илемницкий один из своих очерков. И не только это название, но и все в произведении, начиная композицией и кончая отдельными художественными деталями, помогает читателю уяснить сущность происходящих в советской деревне социальных процессов. Писатель рассказывает о нищей, голодной и оборванной деревне, до которой докатилась волна революции. Лозунг «Земля и свобода!» стал теперь для крестьянина осуществившейся мечтой. Пшеница, собранная с полей, посыпалась теперь в безднцкие закрома, а не в помешичьи житницы, как прежде. И вот медленно, но с каждым днем все решительнее, расстается рядовой крестьянин с мелким чувством собственности, убеждаясь в преимуществах большого коллективного хозяйства.

Чтобы показать типические явления советской действительности — могучий размах народной борьбы на фронтах гражданской войны истроек социализма, новые качества трудовых людей города и деревни, все более спланивающих вокруг своей Коммунистической партии, чтобы показать эпоху Октябрьской революции как эпоху созидания, воспитания миллионов масс в духе коммунизма, — для этого недостаточно было побывать в Советском Союзе. Выявить главные закономерности жизни Советского государства, сущность происходящих в нем исторических процессов чехословацким художникам помогала марксистско-ленинская теория. И если автор стоял далеко от марксизма или был просто аполитичным, очерки о Советском Союзе, как правило, оказывались искажающими правду о Советской России, вольно или невольно превращались в рассказ о недостаточно глубоко понятых фактах и фактиках советской действительности. Взять хотя бы очерк Иозефа Копты «Дорога в Москву» (1927). Детально описывая Москву, ее улицы, музеи и галереи, рабочие клубы и различного рода культурные организации, Копта, однако, не сумел передать главного — того, чем живут рабочие и крестьяне страны Советов, что движет их помыслами и стремлениями. Его книга подобна альбому, где собраны хотя и яркие, но случайно сделанные снимки, по которым трудно судить о Москве и о советской стране в целом. Примерно так же выглядит и

¹⁶ Там же, стр. 35.

¹⁷ Очерки Илемницкого в 1928—1929 гг. печатались в остравской «Правде». В 1929 же г. они выходят отдельной книгой в Америке, в Чикаго.

книга Вацлава Тилле «Москва в ноябре» (1929). Ее автору, желающему быть «объективным», но мало разбирающемуся в путях общественного развития, несомненно, трудно было дать правдивую оценку тому, что он смог увидеть в СССР. Не обладая качествами коммуниста-бойца, он уходит в описание таких «нейтральных» вещей, как театральные декорации, обстановка и убранство концертных залов и т. д. И если он и излагает содержание пьес с революционной тематикой, то все же его оценки скорее относятся не к содержанию, а к игре артистов, их костюмам, оформлению сцен и т. п.

Однако, выдвигая тезис об определяющей роли передового марксистско-ленинского мировоззрения при оценке зарубежными писателями советской действительности, ее основных, типических черт, следует иметь в виду значение самого факта посещения ими СССР. Наглядное сопоставление двух миров — капиталистического, с жалким существованием в нем подавляющего большинства рядовых тружеников, и социалистического, с его индустриальными стройками, радостным трудовым подъемом народных масс — ускорило процесс идейного вызревания чехословацких писателей, дало им возможность заглянуть в будущее человечества, в будущее своей страны. Не случайно Фучик расценивал свое возвращение из СССР в буржуазную Чехословакию в 1930 г. как возвращение в «предысторию». «Слишком мы выросли, живя в вашей действительности, — обращается он к своим друзьям из Советского Союза, — головы наши были полны вашими планами, планами, которые из мечты претворяются в действительность.

И вот мы вернулись.

*Вернулись обратно не на несколько тысяч километров, а на несколько лет назад. Тех лет, которые отделяют вас от 1917 года»*¹⁸.

Поездка Ю. Фучика в СССР — новый этап в истории чехословацкого очерка, посвященного стране Советов.

В апреле 1930 г. рабочие Чехословакии получили приглашение от рабочих советского г. Фрунзе приехать в СССР. В качестве журналиста вместе с этой рабочей делегацией поехал Юлиус Фучик.

Обстановка в Чехословакии в те годы была такова, что одна из социал-демократических газет осмелилась даже запугать членов делегации.

Это была обычная в те годы провокация. Но делегацию запугать не удалось. Ее членов не остановил даже отказ полиции в выдаче виз: они перешли границу нелегально.

Итогом поездки явилась книга Ю. Фучика «В стране, где наше завтра уже стало вчерашним днем» (1931).

Ю. Фучик увидел в СССР нового героя жизни, нового хозяина земли — трудящегося человека. Писатель встречал здесь людей, которые «приходили без любви на строительство, ненавидели труд и учились любить его, становились новыми людьми, не батраками-поденщиками, а хозяевами»¹⁹.

Рост людей, рождение нового социалистического человека с новой моралью и психологией — основная тема как книги Фучика «В стране, где наше завтра уже стало вчерашним днем», так и его очерков, публиковавшихся на страницах газет и журналов «Руде право», «Творба», «Холло-новины» и др. в 1934—1936 гг.²⁰, когда Фучик побывал в СССР вторично.

¹⁸ Ю. Фучик. Избранные очерки и статьи, стр. 28 (Курсив автора).

¹⁹ J. Fučík. Dilo, d. II. Praha, 1948, str. 48.

²⁰ Впоследствии они вошли в сборник «В стране любимой» (1954 г.).

Как и его предшественники, Фучик не стремился приукрасить жизнь в Советском Союзе, затушевывать недостатки и трудности, которые, по его образному выражению, были «не лохмотьями на тощем замерзшем теле бедняка, а одеждой ребенка, выросшего из нее». Тем более разительными представляли перед чехословацким читателем, живущим в мире кризиса и безработицы, под угрозой фашистского порабощения, достижения и победы советских людей в годы первых пятилеток. Восхищаясь их трудовым героизмом, грандиозностью развернувшихсястроек, растущим уровнем науки и техники, Фучик с гордостью писал в августе 1936 г.: «Здесь (т. е. в Москве, Советском Союзе. — Р. Ф.) создаются первые главы всей будущей истории человечества». Подлинным гимном советской действительности явился его очерк «Весна в Ленинграде», в котором приход весны олицетворяет собой начало новой жизни, юность страны, «цветущей круглый год».

Очерки Фучика о Советском Союзе интересны и тем, что в них он широко раздвигает географические рамки своих наблюдений, освещает жизнь далеких среднеазиатских советских республик. Наглядно, на большом числе ярких и убеждающих примеров, на истории судеб конкретных людей демонстрирует он сущность советской национальной политики, освободившей малые народы от векового рабства. Завоевание ими политической свободы, возрождение и бурный расцвет в этих республиках национальной культуры, искусства и литературы — все это находило живой отклик в чехословацком народе, лишь десятилетие назад отвоевавшем себе национальную независимость.

Чехословацкие писатели не ограничивались правдивым воспроизведением советской действительности, они активно боролись за утверждение ее идей у себя на родине. Об этом свидетельствуют и та настойчивость, упорство, с которыми они добивались издания своих книг. В распоряжении чехословацкой цензуры имелись такие средства борьбы с прогрессивной коммунистической печатью, как право запрещения, конфискации, вычеркивания и уничтожения десятков страниц неугодного ей текста. Тем не менее чешские и словацкие писатели упорно добивались издания своих книг, понимая, какую важную роль они сыграют в идеологической и политической жизни страны. Цензура запрещает печатание очерков Илемницкого, тогда, благодаря усилиям словацких друзей, они издаются в Чикаго. Она вымарывает целые страницы в книге Юлиуса Фучика, но он издает ее с «белыми листами», каждый раз в сносках информируя читателя о количестве изъятых цензором строк текста. И не трудно было догадаться, что изъяты и конфискованы были те места, в которых Фучик разоблачал капиталистический строй, лживость буржуазной демократии.

Писать правду о Советском Союзе — это означало для чехословацкого писателя отражать стремления и чувства многих и многих своих сограждан, обманутых в ожиданиях и надеждах правителями первой буржуазной республики, но полных решимости вести освободительную борьбу до ее победного конца. Писать об СССР — это означало указать им конкретные пути в этой борьбе. «Опыт вашей борьбы, — писал в статье „12 лет существования СССР“ Юлиус Фучик, — ежечасно показывал нам, что правилен только тот путь, на который двенадцать лет назад под руководством Коммунистической партии и ее вождя Ленина вступили рабочие и крестьяне России, что самая святая обязанность трудящихся всех стран — видеть в советской державе собственную державу и защищать ее против любых нападок»²¹. Эти слова чешского писателя-коммуниста

²¹ J. Fučík. Politické články a polemiky. Praha, 1953, str. 35.

еще и еще раз раскрывают основное качество очерков о Советском Союзе — их боевую, высокую партийность.

30-е годы привнесли новое в развитие очерковой литературы о Советском Союзе. В это время, когда в связи с мировым экономическим кризисом, не коснувшимся лишь СССР, особенно обостряются противоречия общественной жизни, усиливается классовая, идеологическая борьба в Чехословакии. Экономические успехи СССР явились причиной заметного улучшения жизни советских людей. Это еще более повысило его авторитет среди тысяч чехословацких тружеников, чехословацких рабочих. Если в 20-е годы были лишь десятки людей, которые видели и знали страну диктатуры пролетариата, то в 30-е годы Советский Союз посещают уже не только отдельные посланцы, но и делегации рабочих, представители больших трудовых коллективов. Избираемые на фабриках, заводах, целыми деревнями и округами, они спешат туда уже не столько за правдивой информацией, сколько затем, чтобы воочию убедиться в огромных достижениях и успехах советских рабочих и крестьян. В 30-е годы назревает огромный международный конфликт между силами реакции, антигуманистическая сущность которой с циничной откровенностью выразилась в идеологии и политике германского фашизма, и силами прогресса, во главе с Советским Союзом. По примеру деятелей мировой культуры М. Горького, А. Барбюса, Р. Роллана, Т. Манна и др. лучшие чехословацкие писатели выступают в едином фронте за мир, за разоблачение фашистских теорий, частично уже проникших в ряды чешской и словацкой интеллигенции, некоторой части чешских и словацких литераторов²². «Американские и европейские капиталисты более всего стремятся помешать победоносному завершению пятилетки, — оценивал международную ситуацию начала 30-х годов Юлиус Фучик. — С приближением ее победы близится либо их крах либо война. Проклятия в адрес СССР — это проклятия в адрес мира, благословение войны»²³. Донести до своего читателя всю правду об СССР, ставшем оплотом мира и демократии — так можно было бы определить в тот период деятельность всех представителей «фучиковского» направления в чехословацком очерке, посвященном стране Советов.

По жизнеутверждающему пафосу, боевой полемической направленности и злободневности книгам Фучика о Советском Союзе весьма близки очерки 30-х годов чешского пролетарского писателя Гезы Вчелички «Два города в мире» (1935).

В 1932—1933 гг., еще до поездки в СССР, Вчеличка побывал в Германии, тогда уже открыто вступившей на путь фашизма. Детальное знакомство с жизнью немецкого мещанства и юнкерства, финансовых магнатов и их идеологов в лице немецкого нацизма, строящего планы завоевания всего мира, с одной стороны, и советским народом, строящим социализм, с другой, — таков подтекст противопоставлений, на которых построена вся книга Вчелички о Советском Союзе. Их подчеркивает и эпиграф, взятый из стихотворения чешского поэта Франтишека Ладислава Челаковского «Свадебное»: «С Запада зимою веет, на Востоке май цветет». Буржуазному миру, породившему варварскую идеологию фашизма, он противопоставляет мир социалистических строев, мир светлого будущего трудящихся всех стран.

²² Реакционный чешский литератор Арне Новак писал, например, в 1934 г. в журнале «Люмир», что ему «импонируют... усилia немецкого национал-социализма», который-де «стремится создать литературу во всей полноте народной жизни и ее связи с почвой и традицией...».

²³ J. Fučík. Politické články a polemiky, str. 65.

Советская действительность помогала чехословацким писателям постигать и решающую роль трудящихся масс в историческом процессе, еще более укрепляла их веру в силу народа. Народ — главное действующее лицо их очерковых произведений. И это уже не тот народ, с которым мы встречаемся на страницах книг классической литературы, а свободный и радостный, горящий огнем созидания, сплоченный в едином трудовом порыве. Именно в создании реалистического образа освобожденных от социального и национального ига масс, хозяев нового социалистического государства заключалась еще одна новаторская черта очерков о Советском Союзе, особенно ярко проявившаяся в 30-е годы. «Русский пролетариат, славный, победоносный. Однажды он выпрямился..., расправил плечи, напряг мускулы — и цепи лопнули», — поэтически выразительно осмысляет его победу в дни Октября Ольбрахт. В его очерках, очерках Майеровой, Илемницкого, Пуймановой, Фучика, Вчелички и др. рабочий класс показан в своем историческом росте, эволюции духовного перерождения. Революционная борьба и гражданская война закалили и сплотили советский народ, вдохнули в него сознание великой исторической инициативы, которая проявилась как в годы восстановления разрушенной промышленности, так и в годы коллективизации, социалистического строительства. В ходе строительства, как отмечали в своих очерках чехословацкие писатели, крепили и зарождались новые качества советских людей — пролетарский интернационализм и коллективизм, новое отношение к труду. Внешнее выражение этого Мария Пуйманова, опубликовавшая в 1932 г. книгу «Взгляд на новую землю», видит в портретах ударников электрозавода на одной из аллей парка культуры и отдыха, выполнивших пятилетку в два и три года. Труд, плодами которого пользовались сами же трудящиеся, вызывал у них ощущение бодрости и уверенности в завтрашнем дне, содействовал оптимистическому восприятию жизни. Ольбрахт и Майерова, Илемницкий, Пуйманова и Фучик рассказывают чехословацкому читателю о полном раскрепощении советской женщины, о небывалом стремлении советского народа к знаниям, расцвете его культуры и искусства, с которыми не могло бы сравниться буржуазное искусство любой другой страны. Очерки показывают, что всего этого советский народ достиг под руководством своей Коммунистической партии. В отображении ее деятельности, направляющей и организующей широкие массы, вновь сказалась партийная направленность книг многих авторов о Советском Союзе.

Деятельность партии раскрывается ими через конкретные и живые образы коммунистов. «Быть в России коммунистом — не привилегия» — в этой емкой формуле выражено глубокое понимание Ольбрахтом характера людей, называющих себя высоким именем коммуниста. Они предстают в очерках как люди большой убежденности и силы, железной воли и дисциплинированности, как носители новой, народной морали, социалистического мироощущения, в котором сочетается повседневное и историческое, простое и великое, личное и общественное.

В советских коммунистах чехословацких писателей покоряет их умение слиться с массами, проникнуть в суть их бытия, понять то, чем живут и дышат сотни простых людей, рабочих и крестьян. Показывая их участвующими в коммунистических субботниках, на стройках, заводах и улицах, собраниях и лекциях, которых с нетерпением ждет рабочая аудитория, чехословацкие писатели раскрывали постоянную и повседневную связь партии со своим народом. Коммунистов любят, уважают, их слова пользуются авторитетом. «Ну, возможно, муллы и говорили правду, что Аллах послал на нас тяжелое наказание за то, что мы идем с большевиками.

Но большевики выиграли борьбу. Значит, они сильнее, чем Аллах. И они не наказывают, а помогают. И вот теперь я хочу идти не только рядом с большевиками, а вместе с большевиками»²⁴, — этими словами рядового туркмена заканчивается очерк Юлиуса Фучика «Саранча и религия», в котором повествуется о том, как коммунисты помогли туркменским крестьянам в борьбе с саранчой. В коммунистах, заводских рабочих, пришедших им на помощь, они увидели первых и искренних своих друзей. Тысячи заявлений в партию — таков был ответ туркменского народа муллам и ишанам, агитировавшим против Советской власти.

О вере простых людей в коммунистов рассказывает, например, в очерке «Плуг» и Петер Илемницкий. Его герой красноармеец Сидоров пишет в письме к жене: «Большевики — самые прекрасные люди. Они все могут. Скажи им: необходимо перелить море и перекопать Тянь-Шань — они и море перельют и Тянь-Шань перекопают»²⁵.

Создание образа советского коммуниста было значительным достижением чехословацких писателей на пути решения ими проблемы положительного героя, одной из центральных проблем литературы социалистического реализма. Причем речь здесь идет не только о введении в чехословацкую литературу образа советского человека, коммуниста, как подлинно положительного героя. Главная заслуга авторов очерков о Советском Союзе состояла в том, что они одними из первых выявили и художественно конкретно обосновали сущность нового положительного героя — единство в нем общественного служения и личных интересов. Более того, они сумели показать, что вне этого единства для советских людей нет настоящего счастья.

Большой заслугой Ольбрахта было создание образа Владимира Ильича Ленина. Ему одному из первых в мировой литературе удалось создать живой и незабываемый образ вождя пролетарской революции (очерки «Картины современной России»). В главе о Ленине, написанной Ольбрахтом под непосредственным впечатлением встреч с вождем, художественная обобщенность образа сочетается с портретной конкретностью и биографической документальностью.

Силу ленинского гения писатель видит в его неразрывной связи и единстве с народом. Не случайно поэтому в подробный пересказ биографии Владимира Ильича он постоянно «вкрапывает» эпизоды из истории развития русского революционного движения, истории роста классового самосознания русского пролетариата.

Органическая, кровная связь Ленина с революцией, с пролетариатом является, как показывает Ольбрахт, основой не только его силы, но и необычайной простоты, которая, казалось, разрушала всякие представления о «вожде». «Все его портреты никуда не годятся. Их авторы пытаются придать его сильно прищуренному взгляду нечто демоническое или саркастическое, чего совсем нет в его лице»²⁶, — опровергает он тех художников, в понимании которых слово «вождь» означало что-то необычное, приподнятое над «толпой». Находясь под воздействием притягательной силы ленинской простоты и душевности, писатель отказывается от подобного изображения «самого могучего человека в мире». Он говорит о Ленине в простых словах. По-человечески прост его внешний облик. «Небольшой, широкоплечий, с темнорыжей бородкой, с лысиной, высоким, но сильно выпуклым и подавшимся вперед лбом...»²⁷, — запечатлевает

²⁴ Ю. Фучик. Избранные очерки и статьи, стр. 95.

²⁵ P. Jilemnický. Dva roku v krajine Sovietov. Bratislava, 1952, str. 43.

²⁶ I. Olbracht. Cesta za poznáním, str. 106.

²⁷ I. Olbracht. Cesta za poznáním, str. 105.

Ольбрахт дорогие каждому рабочему человеку черты ленинского облика. Нет ничего «эффектного» и в его одежде: «Одет он как рабочий». Также проста и его манера говорить. Речь Ленина производит впечатление, убеждает потому, что в ней все просто и правдиво, как и в нем самом. «... Народ слушает его. Это огромный бронзовый барельеф застывших голов и неподвижных грудей; все взгляды из партера, лож и галерки направлены по одной линии, в одну точку, которой являются уста Ильича; и у всех на губах застыла одна и та же улыбка, мирная, едва заметная, нежная улыбка большой любви»²⁸, — словно высекает Ольбрахт образ народа, внимающего словам правды, сплоченного силой ленинских идей. Умение Ленина воздействовать на массы, подчинить их волю и ум единой цели художник опять-таки объясняет его неразрывной связью с ними, тем, что он является «плотью от плоти их», «кровью от крови их».

Монолитность и единство народа и партии, возглавляемой Лениным, подчеркивается уже в самой композиции ольбрахтовского очерка об Ильиче. Писатель делает широкий экскурс в прошлое русского пролетариата. На ряде конкретных исторических примеров он показывает, что появление Ленина-вождя было подготовлено всем ходом русской истории, истории русского рабочего движения. Этой же идее служит и освещение основных этапов его деятельности — борьбы с народниками, экономистами, легальными марксистами и меньшевиками. И где бы ни был Ленин, в ссылке ли, тюрьме или эмиграции, с кем бы ни сражался — он всегда оставался верным интересам народа. «... Из его уст, — пишет Ольбрахт, — никогда не вылетело слово, которое одновременно не было бы словом масс. Он есть самое прекрасное подтверждение их силы».

В образе Ленина, как деятеля и вождя, Ольбрахт отмечает и те черты, которые вообще присущи русскому национальному характеру, русскому типу революционера. Эти качества подчеркиваются в усеченных, носящих конспективный характер фразах, за которыми чувствуется большой жизненный опыт писателя: «Ленин воплощает в себе высший тип русского революционера. Труд. Неустанная, напряженная работа. Смелость, но смелость разумная, без опрометчивости. Прозорливость, близкая к ясно-видению, обращенная в действие. Он русской крови»²⁹.

Писатель говорит о его принципиальности, гуманизме, о беспощадности к врагам, неиссякаемом оптимизме, уверенности в победе революции, в творческих силах пролетариата. Он видит в нем созидателя, «самого генерального зодчего, какого знала история».

В начале 20-х годов, когда чешские писатели только осваивали проблему положительного героя, учились видеть и различать то новое, что вносил в духовную жизнь человека социализм, достижения Ольбрахта в этой области приобретали особую значимость.

Вслед за Ольбрахтом к образу Ленина обращаются Майерова и Илемницкий, Вчеличка и Фучик. Уже одно имя Ленина, как пишет в одном из очерков Майерова, вселяет в людей энергию и мужество, заставляет быть строгими по отношению к себе, твердыми в достижении цели, непреклонными в борьбе с врагом. Ленин умер, но живы его идеи, которые давно перестав быть лозунгами, стали реальной действительностью. Наблюдая ее, в силе и правильности ленинского учения убеждаются сотни и тысячи новых и новых людей. С волнением передает Илемницкий слова простой крестьянки, посетившей мавзолей Ленина: «Жалко Ленина — но потом я подумала, сколько борцов встало на его

²⁸ Там же, стр. 127.

²⁹ Там же, стр. 111.

место: партия, комсомол, а еще пионеры, октябрята, ну, и в наших яслях растет новое поколение, которое будет здоровым, сильным и смелым ... А еще мне стало жалко, что я неграмотна, что не могу читать его книги»³⁰.

С именем Ленина связываются все достижения советских людей. «Ленин, — вдохновенно восклицает Гега Вчеличка, — это советская пятилетка, Ленин — это Днепрострой, Ленин — это тучи самолетов над тайгой, челюскинцы, дрейфующие на обломках льдины и слушающие московские радиопередачи, это рекорд летчика Евдокимова, нефтяные вышки в Баку, солнце, светящее над Невой, московский метрополитен, тысячи колхозов, все это — Ленин»³¹.

Наряду с образом Владимира Ильича Ленина, образами отдельных коммунистов в очерки 30-х годов входит новый положительный герой — простой советский человек, герой советских будней. Как уже отмечалось выше, особенно показательны в этом отношении книги Юлиуса Фучика «В стране, где наше завтра уже стало вчерашним днем» и «В стране любви». Постоянное общение с «положительным героем» на строительстве заводов и электростанций, плотин, каналов и нефтяных вышек, в колхозных аулах и кишлаках позволило ему создать образы многих и многих советских людей, разных возрастов, всевозможных профессий.

Причем стремление раскрыть их внутренний мир, показать советского человека в действии, стремление, намеченное еще в очерках 20-годов, находит в фучиковских репортажах 30-х годов свое дальнейшее развитие. Более чем десятилетний опыт социалистического государства позволяет Фучику шире охватить типические стороны жизни советского народа, еще глубже проникнуть в сущность характеров уже рядовых его представителей. Очерк его часто близок рассказу, в центре которого стоит индивидуализированный образ героя с особенностями его неповторимого характера. Информационное изложение, свойственное в значительной степени Ольбрахту, Майеровой, сменяется в очерке Фучика, как и вообще в очерке 30-х годов, более сложным, психологическим анализом душевного мира персонажей. Поднимаемые им в очерках проблемы, как правило, опосредствованы через переживания, поступки, действия героев.

Сколько событий должно было произойти в жизни, чтобы среднеазиатская женщина Нуриниса Гулям («Нуриниса Гулям едет на осле») сняла паранджу, почувствовала себя свободной и равноправной, стала лучшей работницей колхоза, о которой «говорили на собраниях и писали в районном журнале». Какой зажигающей должна была быть вера полковника Бобунова («Рассказ полковника Бобунова о затмении луны») в силу Советской власти, в побеждающую смелость дерзаний советских людей, чтобы в течение нескольких часов переубедить население почти всего кишлака, сделать своими друзьями тех, кто еще недавно слушал его с недоверием и даже издевкой. Только необыкновенное мужество и стойкость, сообщаемые советским труженикам высокими целями их труда, помогают им достичь положительных результатов там, где оказались бессильными инженеры и геологи царской России, английских фирм («Флакон одеколona»).

В свободном труде, идущем на пользу всему коллективу, видит Фучик преобразующую и воспитующую силу Советской власти, которая облагораживает человека, воспитывает в нем новое чувство коллективизма и товарищества, будит жажду знаний, вдыхает в него лучшие устремления,

³⁰ P. Jilemnický. Dva roky v krajine Sovietov. Praha, 1956, str. 51.

³¹ G. Včelička. Dva města ve světě. Praha, 1956, str. 70.

обогащает личность. Не ради личных и карьеристских целей, а ради осуществления больших идей совершают советские люди трудовые подвиги. И в образе каждого из них Фучик стремится отметить рост социалистического сознания, социалистического восприятия мира. «... Герой — это человек, который в решительный момент делает то, что нужно делать в интересах человеческого общества», — определяет он сущность героизма людей, принявших участие в спасении челюскинцев («О героях и героизме»); трудового героизма комсомольцев из очерка «Америка не понимает», построивших тракторный завод не за полтора года, как это планировали американские инженеры, а за три месяца; кораблестроителей, взявшихся восстановить в нерабочее время подожженный иностранцами пароход («„Абхазия“ на стапелях»).

Определение сущности героизма советских людей, героизма советской эпохи, данное Фучиком, раскрывает реальный характер романтики, свойственной этой эпохе. Это романтика уже осуществляющейся мечты. Авторы книг о СССР в своей тематике, образной структуре, выборе художественно-изобразительных средств исходили из реальной советской действительности, из творческой деятельности советских людей, кипящей во всех уголках страны. Деятельность советского народа, его партии представляла перед ними в «сочетании самой суровой, самой резкой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами». Отражая ее в своих очерках, чехословацкие писатели поэтому не только не уходили от жизни советских будней, но и, наоборот, сумев определить основную ее тенденцию (строительство социализма, воспитание социалистического человека), все более углублялись в нее. С пафосом отображаемого героического времени, напряженной атмосферы периода гражданской войны и первых лет социалистических пятилеток, грандиозностью масштабов большевистского наступления, рождением новых, более совершенных методов труда, расцветом человеческой личности связана конкретность и жизненность их романтики, романтических образов, часто перерастающих в символы, носящие широкий обобщающий смысл. Выражением революционного, трудового энтузиазма масс является, например, обобщающий образ революционной улицы у Ольбрахта (в очерке «Революционная улица»), изменения в облике которой передают новизну жизни, свойственной всей послеоктябрьской России. Через символический образ возрождающегося к жизни гигантского механизма создает в очерках картину восстановительного периода в истории развития Советского государства Мария Майерова. С момента Октябрьской революции, пишет она, начался «самый большой ремонт» не только «в скрытых частицах государственного организма и производственной системы», но и «в сердцах людей». И Майерова следит за ходом этого «ремонта» не как посторонний наблюдатель или турист; знакомящийся с неизвестными ему явлениями и процессами новой действительности, а как один из ее участников, захваченный романтикой борьбы за построение социалистического государства. То же можно сказать об Илемницком, Вчеличке, Фучике, которые умеют найти романтику в самых обычных фактах повседневной жизни — работе на морозе и по ночам, отказе от выходных дней, нежелании тратить время на обед и т. д. Подчас мелкие, казалось, незначительные, эти факты, как показывают в своих очерках чешские и словацкие писатели, сливаясь в единый общий поток, в конце концов преобразуют мир людей и природы.

Человек находится и в центре внимания словацкого писателя Эдуарда Уркаса. Наряду с чисто публицистическими очерками о Советском Союзе, которые базируются в основном на документальном, цифровом мате-

риале³², Уркс создает и художественные — «„Степной Маяк“, который не зажигался», «Почему колхозник Фатих Газиров поссорился со своей женой», «Почему Василий Семенович не вступает в колхоз», «В бригаде» и т. д.³³ В них он продолжает разработку тематики, затрагиваемой в очерках Илемницкого, — пишет о преобразовании и достижениях советской деревни. Однако и здесь наблюдается большее тяготение к психологическому анализу, к распутыванию «сложных человеческих чувств». Как и Илемницкий, Уркс хорошо знает колхозную действительность. Весной 1933 г. ему довелось побывать не в одном колхозе на Средней Волге, в Татарии. И повсюду он сталкивался с фактами, обобщение которых дало возможность ему не только убедиться в преимуществах колхозного строя, но и постичь закономерные пути его развития. Эти закономерности Уркс выявляет через художественные образы советских колхозников и крестьян. Это уже не столько констатация новых человеческих качеств, раскрываемых через рассказ героя о самом себе, что часто наблюдается в очерках у Илемницкого, сколько тонкий психологический анализ того, что происходит в душе крестьянина, превращающегося в члена большого коллективного хозяйства. Мучительно медленно расстается с психологией собственника Василий Семенович из очерка Уркса «Почему Василий Семенович не вступает в колхоз». «Если бы я был в колхозе, я не спал бы, вспоминая о своем коне в колхозном стаде... И так во всем. Когда я один, я делаю то, что хочу. Совсем по-другому в колхозе, там тобой командуют колхозники, собрание, правление... Каждый хозяин лучше всего разбирается в своем хозяйстве, лучше всего понимает своего коня, ему лучше всего послушен его плуг»³⁴, — рассуждает Василий Семенович. Сомнения и колебания присущи не ему одному. Дважды вступала в колхоз и выходила из него середнячка Портниха. Ругая коллективное хозяйство, она тем не менее изо дня в день замечала его возрастающие успехи. Уркс убедительно показывает «перековку» людей на селе, сталкивая подобных колеблющихся героев с людьми, для которых интересы колхоза с самого начала становятся своим, кровным делом.

Неровно работают члены бригады (очерк «В бригаде»), в которую входит колхозник Гумиров. Как и он, многие из них смотрят на колхоз, как на некое подспорье в своем собственном хозяйстве. Главное для них не труд, а трудодни. Психологический рисунок этого очерка усложняется тем, что Уркс показывает Гумирова человеком в общем-то не плохим. Он трудолюбив, хозяйствен. Ему свойственно понимание того, что только колхозный коллектив способен защитить крестьянина-одиночку от притеснений и зависимости со стороны деревенских кулаков. Казалось, вступи он в колхоз — и с этим навсегда будет покончено. Но, помимо внешнего врага, у Гумирова есть внутренний — его собственное, еще отстающее, хромающее сознание, старая психология собственника, несовместимая с представлением о коллективном труде на коллективном поле, представлением о коллективной воле убежденных колхозников. Случайно попавшая в руки Гумирова

³² См.: E. U r x. Kultúrní revoluce v Kazakstanu. — «Rudý večník», от 1.VII 1933; E. U r x. Pětiletka v Tatarstanu. — «Rudý večník» от 2.VII 1933; «Rudé právo» от 2.VII 1933; E. U r x. Tatarská step se stala úrodnou. — «Rudé právo» от 4.VII 1933; E. U r x. Kolchoz Zavět Iljiča na Doně. — «Dav», 1933, č. 27. (См. Z. P a t e r y. Povídky a reportáže Eduarda Urxe. — «Slovenská literatúra», 1956).

³³ Названные очерки, а также «Путь советской деревни», «Колхозники, уважаемые, посмотрите на этого лентяя», «Самая лучшая трактористка пятой бригады», «Колхозники пишут Сталину» были впервые опубликованы в Москве в 1934 г. в сборнике под названием «На социалистических полях. Эскизы и репортажи» (E. U r x. Na socialistických polích. Skizzy a reportáže, M., 1934).

³⁴ «Slovenská literatúra», 1956; N 3, str. 343.

передовица «Правды», разоблачающая происки кулаков, ставящая вопрос о том, чтобы сделать всех крестьян зажиточными, успешный труд членов его бригады Пастухина и Рожухина, увенчавшийся получением большого заработка по трудовням — убеждают Гумирова в преимуществах коллективного ведения хозяйства.

О преодолении пережитков старого мышления, моральном «выпрямлении» труженика речь идет и в очерке «Старые колхозники и земля». В нем конфликт между старым и новым показан на столкновении людей, разных возрастов — отцов и детей. Не сразу побеждает правда жизни. Цепко держится за старые, отцовские, передаваемые из поколения в поколение способы хозяйствования дед Кузьмич. Однако колхозная практика опровергает все доводы и положения его «опыта». В конце концов он превращается в настойчивого пропагандиста «большевистской» агротехнической науки, тем самым сближаясь с новым поколением, поколением, строящим социализм.

Следуя за логикой духовного развития героев Уркса, не трудно обнаружить, что через анализ их внутреннего мира почти в каждом из своих очерков он обращается к важнейшим процессам социалистической действительности начала 30-х годов. В них борьба за коллективное хозяйство понята как борьба за лучшего, более современного человека. Это, как утверждает автор, является «наиболее отличительным качеством и назначением социалистического устройства» (см. также очерк Уркса «Самая лучшая из трактористок пятой бригады»).

Так же, как и Фучик, Уркс отнюдь не приукрашивает советской действительности, он подробно останавливается и на некоторых недостатках в работе колхозов — на противодействии кулаков, пробирающихся даже на руководящие посты, на слабости партийного руководства в колхозных ячейках, на пережитках в психологии людей. В одном из очерков Уркс прямо пишет о тех, кто избегает труда, пытается жить за чужой счет, занимается воровством. Но он видит, что эти недостатки проистекают не из новой системы, а из того, что она еще не успела полностью охватить все области жизни.

Таким образом, в очерке о Советском Союзе мы находим то органическое соединение публицистики, документального, фактического материала с художественным, образным мышлением, что особенно характерно для очерка 30-х годов (как советского, так и чехословацкого). В основе очерка лежит политическое освещение фактов, событий и явлений советской действительности тех лет. Однако в большинстве случаев избранные и поднимаемые писателями проблемы общественной значимости рассматриваются не сами по себе, а в неразрывной связи с живыми, конкретными характерами. Путь чехословацкого очерка о Советском Союзе — путь от публицистического очерка к очерку, уясняющему политический смысл происходящих в России перемен через человеческие общественные типы и их взаимоотношения. Таковы репортажи Илемницкого, Фучика, Уркса. В отличие от них очерковым произведениям Ольбрахта, Майеровой, Пуймановой более свойственна документальная описательность. Не следует воспринимать это как упрек. И описательность, а тем более столь яркая и талантливая, как у Ольбрахта и Майеровой, вполне закономерна, ибо обусловлена самим жанром публицистического очерка.

Очерки о Советском Союзе были своеобразной творческой разведкой для большинства их авторов. В них отразилось своеобразие их творческого письма, их склонность к определенной тематике, своим излюбленным образам и средствам изображения и в то же время — нечто новое, что развилось впоследствии в их художественной практике.

Как уже упоминалось, в очерках Петра Илемницкого проявился его постоянный интерес к жизни деревни, крестьянских масс. Мария Майерова, еще в первых произведениях поставившая вопрос о социальных правах угнетенной женщины, находит его разрешение в Советской действительности. Очерки Ольбрахта впитали его раздумья об активной революционной деятельности масс. Героика и героизм — характерная тема очерков Юлиуса Фучика об СССР — находит свое развитие и в последнем его произведении «Репортаж с петлей на шее».

Разнообразие художественных средств, которыми пользовались чехословацкие очеркисты, можно наблюдать и в композиционном построении отдельных образов, и в использовании различного рода художественных приемов и т. д. Так, в очерке Ольбрахта преобладают не образы конкретных людей, а выводы из наблюдений, умозаключения, образно оформленная мысль. В ткань публицистического письма вкраплены образные детали, а порой целые обобщенные картины. Очерки Ольбрахта представляют собой обобщенную передачу впечатлений, построенную на резких контрастах, спорах, острой полемике и закономерно выливающуюся в форму открытого письма — непосредственного, прямого обращения к одному из представителей буржуазного мира, которые либо не верили в будущее Советского Союза, либо распространяли о нем ложь и клевету. Не психологический рисунок или мастерство диалога, а доказательность, строгое следование мысли с одновременной ссылкой на факты и цифры, на основные положения марксистской науки. Часто писатель включает в текст лозунги пролетарской революции. Большая взволнованность писателя проявляется в интонации его письма, которому свойствен как бы определенный ораторский ритм. Он выражается в известной повторяемости конструкций фразы, в возвращении к одним и тем же заключениям, лозунгам, звучащим как послышки и как выводы и в то же время приобретающим характер рефрена. Весь материал компануется у Ольбрахта по темам и проблемам. Таков в основном стиль его очерка.

По-другому пишут Майерова, Пуйманова. Их очерки носят скорее характер путевого дневника, бессюжетного рассказа о впечатлениях, который складывается из массы сменяющих друг друга небольших сценок. Последние, например у Майеровой, являются основным средством раскрытия черт отдельных героев.

Среди других в ее очерках запоминается сцена встречи представительницы немецкой рабочей делегации с работницей фабрики имени Октябрьской революции в Малаховке. Немецкую делегатку интересовало многое: как организован труд советской женщины, как она питается, как растит своих детей. Между прочим, она попросила собеседницу высказать свое мнение, касающееся ношения колец и сережек. Из ответа молодой женщины немецкая делегатка поняла, что дело вовсе не в том, за или против этого коммунисты. Просто «русские работницы... отдали все свои кольца Советам, когда в России свирепствовал голод», а остальные украшения — в фонд помощи детям немецких коммунистов, которым «пришлось страдать за героизм своих отцов». Простота этого ответа еще более подчеркивала внутреннюю красоту русской женщины, одним из проявлений которой было глубокое и осознанное чувство солидарности с пролетариатом других стран, свойственное всему советскому народу.

Очерки Илемницкого отличает внимание к чертам характера героя, у него основным приемом образной характеристики служит рассказ героя о самом себе. Это было связано с общей тенденцией его очерка, тяготеющего более не к научно-описательным, фактическим наблюдениям и логическим умозаключениям, а к рассказу. У Илемницкого публицистический

элемент, проявляющийся, как и у других авторов, в прямой и острой постановке вопросов, тематической целеустремленности, богатстве фактических данных, как правило, вытекает из образов, художественного исследования психологии, сознания героев. Из рассказа Аксиньи Федоровны Василенковой («От полярных льдов до солнечного юга») о своей жизни перед читателем встает образ этой ранее забитой и неграмотной, но затем глубоко осознавшей смысл революционных перемен крестьянки. Понимание сущности проводимых Советской властью мероприятий в деревне помогает ей стать активным членом местного крестьянского совета. Типичность подобного духовного взлета, творческой инициативы советского человека акцентируется названием главы, в которой передается история Аксиньи Федоровны. В повествовании о пережитом в годы гражданской войны раскрывается чистота души, смелость и героизм, преданность делу революции солдата Филиппова («Под казачьей нагайкой») и т. д.

С рассказом многое сближает очерки Уркса и Фучика. У Фучика очерк чаще всего сюжетен. Сюжет в нем связан с раскрытием подвигов конкретных советских людей и нередко организуется вокруг какой-нибудь одной, акцентированной художественной детали, к которой автор по ходу действия возвращается вновь и вновь. Примером может служить очерк «Флакон одеколона». В беседе Фучика с инженером-геологом вырисовываются те трудности и препятствия, которые ожидали каждого, кто осмеливался проникнуть в глубь степей, расположенных по течению реки Эмбы. Вторгнуться в них — это означало «отречься от жизни, на два или три года. И кто его знает, вернешься ли ты!» Тем более сильными в своих дерзаниях, в осуществлении своих планов предстают советские люди, сумевшие покорить степь и заставившие ее служить народу. Внимание читателя приковано здесь к маленькой детали — к флакону из-под одеколона, в котором, как становится ясным в конце очерка, инженер-геолог везет самое драгоценное для него — образец нефти, обнаруженной в далеких степях. И этот маленький флакон, наполненный далеко не благоухающей жидкостью, превращается в символ высокой романтики и поэзии творческого труда.

Исследование творческого своеобразия отдельных писателей, проявившееся в очерках, могло бы стать предметом самостоятельного изучения. Однако очеркам о Советском Союзе присущи и общие художественные черты, которые отражают как специфику этого жанра, так и специфику раскрытия темы СССР. Частично эти черты уже назывались выше.

Прежде всего очерки чехословацких писателей о СССР полемичны. Это нередко находит свое отражение и в композиционном их построении. В качестве наиболее яркого примера можно привести «Картины Советской России» Ольбрахта, построенные по законам риторического искусства: писатель выдвигает заведомо ложное положение, почерпнутое им из буржуазной прессы, и на ряде конкретных примеров, взятых из советской действительности, опровергает его, одновременно утверждая социалистические идеи и взгляды. Так рождается живой и яркий, в одно и то же время полемический и поэтический документ о первых годах революции. Очерки о Советском Союзе представляют собой своеобразный ответ буржуазной пропаганде — разоблачение тех мифов, в достоверности которых пытались уверить своих читателей газеты и журналы Запада. Не гнет и безработица, а свободный радостный труд; не холод и голод, а временная нехватка продуктов и топлива в связи с гражданской войной и интервенцией; не дороговизна и спекуляция, столь развитые на Западе, а временные трудности, вызванные ростом Советской республики; не уничтожение книг, скульптур и полотен Рубенса, а декрет об охране культурного насле-

дия; не нравственная темнота и дикость, а народные школы, рабочие университеты, дома культуры и просвещения — так шаг за шагом разбивают чехословацкие писатели — авторы очерков о Советском Союзе — искаженные представления западного человека о СССР. Но они не ограничиваются этим. Воспроизводя одну за другой картины советской действительности, воссоздавая образы советских людей, чешские и словацкие писатели тем самым утверждают преимущества социализма перед капитализмом.

Полемической направленности очерков сопутствует, как правило, обращение их авторов к истории советского народа. Освещая эпизоды борьбы русского пролетариата за революцию, эпизоды его борьбы на фронтах гражданской войны, в годы коллективизации и первых социалистических пятилеток, чехословацкие писатели сумели передать сущность происшедших в России с 1917 г. событий и перемен. Через эти эпизоды, изложенные кратко, но четко, воссоздается история Советского государства 20—30-х годов, просвечивает исторический процесс «социализации России» во всей его сложности и закономерности.

Исторический материал, вводимый в очерки, помогает чехословацкому читателю постичь и гений Ленина, и гений руководимых им партии и народа. Факты из биографии вождя, «биографии» Коммунистической партии помогают ему лучше понять и усвоить главную идею очерков — идею о народе — творце и созидателе истории.

Руководствуясь принципом историзма при организации материала, чехословацкие писатели сумели показать и всемирно-историческое значение Октябрьской революции, первой страны социализма. «Здравствуй, Советская Россия, земля победоносного пролетариата! — восклицает Ольбрахт, выражая свою любовь и преданность ей, — я склоняюсь перед тобой... которая указывает путь нам и всему миру!»³⁵. Его слова как бы подхватывает Фучик. «Жизнь с вами, — пишет он советским друзьям, — стала для нас уже не ушедшим сном, а примером. Катятся колеса будней, но мы теперь знаем, какую стрелку надо перевести, чтобы они двинулись в нужном направлении»³⁶.

Полемический акцент предопределил и свойственное большинству очерков в композиционном отношении быстрое чередование картин, смену одной сцены другой. Разбивая тезисы буржуазной прессы, показывая превосходство социалистической системы над капиталистической, авторы очерков о Советском Союзе обращаются к самым различным сторонам и областям советской действительности — политической, экономической, культурной. Кроме того, быстрое чередование кадров помогает им передать темп жизни Советского государства, изобразить ее в движении и развитии.

Для стиля и композиционного построения очерков о Советском Союзе весьма характерен и контраст, который также находится в непосредственной связи с их полемической направленностью. Контраст здесь не просто художественный прием. Он составляет внутреннюю природу очерков, сопоставляющих два мира, буржуазный и социалистический.

В ряде очерков контраст, как один из приемов типизации и организации материала, возникает также из сравнения прошлого и настоящего, старого и нового, реакционного и прогрессивного.

Наглядной иллюстрацией в этом отношении является очерк Фучика «Выходной день». Контрастное воспроизведение прошлого и настоящего

³⁵ I. Olbracht, *Cesta za poznáním*, str. 61.

³⁶ Ю. Фучик. Избранные очерки и статьи, стр. 28.

Ленинграда позволяет ему показать разительные перемены в жизни рядового рабочего. Писатель даже не называет его имени — судьба старого плотника с Балтийского судостроительного завода типична, как и типичен сам его образ. «Вот он сидит в столовой, где некогда легион вымуштрованных молчаливых слуг разносил вазы со сладостями. . .», — описывает Фучик его отдых в Петроградском дворце — . . . Вот он сидит уже в гостиной, где когда-то некий господин Чубинский поставил на червовую даму и вместе с усадьбой на Украине проиграл двести душ бесправных крепостных. Плотник с Балтийского судостроительного завода играет здесь в шахматы, а потом страстно спорит по поводу передовой „Правды“»³⁷. На подобных сравнениях строится весь очерк, цель которого состоит в показе того, что принесла советским трудящимся победа Октябрьской революции.

Порой своеобразно используются очеркистами и пейзажные зарисовки. У Ольбрахта, например, они по большей части служат своего рода заставками к отдельным главам. Порою эти зарисовки повторяются и в конце их. Символический образ весны, открывающий рассказ Ольбрахта о «революционной улице», предваряет содержание всей главы, в которой повествуется о революции, — ей пришлось немало «потрудиться», чтобы очистить одну шестую земного шара от «полуметрового слоя грязи и льда», последних следов старого мира.

Пейзажные зарисовки придают определенную эмоциональную окрашенность репортажам, приносят в них настроение радости и бодрости, жизнерадостного оптимизма. По-весеннему бурлят и клокоют молодые улицы советских городов. И так же радостны лица советских людей, сбросивших с себя ярмо капитализма, почувствовавших себя хозяевами своей страны. «Радостными выглядят солнце и искрящийся снег на крышах, краснобелые заголовки, карикатуры в витринах советских издательств, — рассказывает Ольбрахт, — веселье ощущается в движениях пешеходов, громком ликовании детей, лицах людей. Да, и лица здесь иные, нежели у нас. Изменившиеся. Они не всегда были такими. Как будто бы с них что-то спало. . . Как будто люди умылись водой из животного источника. Свежие, ясные, эти лица выражают веру в будущее, на них написаны знание и уверенность»³⁸.

Авторы очерков о Советском Союзе нередко используют повторяющиеся сочетания слов, лозунги пролетарской революции, лозунги, выдвигаемые на очередь дня советской действительностью. Их неоднократное повторение, с одной стороны, способствует «проявлению» смысла описываемых фактов и явлений, а с другой — придает очеркам драматическую взволнованность. Как лейтмотив звучит фраза «ремонт идет» в одноименном очерке Майеровой, рассказывающем о широком фронте социалистического строительства в области экономики, политики и культуры на всей огромной территории СССР. Посредством неоднократно повторяющегося лозунга «Кто не работает — тот не ест» раскрывает Ольбрахт в очерке «Революционная улица» сущность нового строя, уничтожившего рабскую зависимость, эксплуатацию одного человека другим. Трижды повторяемое обращение к «Мистеру Альберту Кану из Детройта», с которым Фучик полемизирует по поводу темпов строительства Сталинградского тракторного завода, дает возможность со всей глубиной постичь трудовой подвиг сталинградских строителей (Очерк «Америка не понимает»).

³⁷ Ю. Фучик. Избранные очерки и статьи, стр. 56.

³⁸ I. Olbracht. Cesta za poznáním, str. 73.

Исключая, пожалуй, лишь ряд очерков Фучика, полностью построенных на образных обобщениях, очерковые произведения чехословацких писателей о Советском Союзе по жанрово-стилевым особенностям можно определить как художественно-публицистические, соединяющие в себе черты публицистической статьи с жанрово-стилевыми особенностями путевого дневника, рассказа, бытовой повести, легенды, психологического этюда. Они одновременно апеллируют к читателю как с помощью научно-логических доказательств, анализа цифрового материала, фактов (часты обращения с риторическими вопросами, восклицаниями, прямые реплики в адрес читателя, буржуазной прессы, буржуазных деятелей, с которыми Ольбрахт, Майерова, Илемницкий, Фучик и др. ведут полемику), так и через образно эмоциональные представления, сюжетные обобщения.

Огромные социальные сдвиги, которые чешские и словацкие писатели наблюдали в СССР, новый человек, рожденный в результате коренной перестройки старого мира, — все это стало для них источником новаторских открытий. Пребывание в СССР было важной ступенью в творческой биографии Ольбрахта, Майеровой, Фучика, Илемницкого, Пуймановой, было качественным скачком в их идейном росте. Очерки о стране социализма предшествовали созданию их лучших произведений, и в специальном конкретном исследовании было бы нетрудно проследить нити, связывающие эти произведения с очерками о Советском Союзе. Конечно, нельзя недооценивать и других факторов их идейного и творческого роста: изучения отечественной действительности и ее процессов, участия в жизни и борьбе народов Чехословакии, освоения марксистской теории и т. д. Чешская литература дала ярких революционных писателей, художников социалистического реализма и не бывавших в СССР (Нейман, Волькер). Но их творчество также развивалось под решающим влиянием идей Октября и коммунистической идеологии, и их отличал огромный и пристальный интерес к жизни первого социалистического государства. У названных же писателей, авторов очерков о Стране Советов, поездки в СССР и осмысление советской действительности в процессе работы над очерками равнялись качественному скачку в их духовном развитии. Очерк о Советском Союзе научил их сравнивать и давать правильную оценку подчас противоречивым общественным явлениям, выбирать и отражать те из них, которые раскрывают основные конфликты эпохи. Он явился для них школой горячей веры в социалистическую революцию, активной идеологической борьбы против буржуазии. Именно этими качествами отличается последующее творчество писателей — авторов очерка о Советском Союзе, которые в своих дальнейших произведениях личные чувства и переживания героев показывают в более широком плане, на фоне событий большой общественной значимости. От показа интимных и утонченных переживаний героев, мучимых ревностью, страдающих от любви, которая представляется им «тюрьмой, самой темной, самой ужасной», приходит к раскрытию основных процессов социальной действительности Иван Ольбрахт в романах «Анна-пролетарка» (1928) и «Николай Шугай — разбойник» (1938). Жизненное воплощение чаяний и устремлений трудового народа увидела в советской действительности Мария Майерова, что способствовало углублению критической направленности ее романов, позволило ей более успешно, чем в предшествующем художественном творчестве, отобразить формирование характеров в ходе активной революционной борьбы («Сирена», 1934; «Шахтерская баллада», 1938). После поездки в СССР Петр Илемницкий развивает в своих рассказах («Возвращение», «Сквозняк») и романах («Гулкий шаг», 1930; «Невспаханное поле», 1932) идею о руководящей роли пролетариата

в общественной жизни страны, его революционизирующем влиянии на крестьянские массы. Но особенно показательным был перелом в творчестве Пуймановой. От цикла детских воспоминаний «Под крыльями», с характерным для них любованием буржуазным уютом, «социально-сентиментальных картинок», собранных в сборнике «Рассказы городского сада», романа «Пациентка доктора Гегля» с его чисто психологической проблематикой, через очерк о Советском Союзе к большим социальным полотнам — трилогии «Люди на перепутьи» (1937), «Игра с огнем» (1948), «Жизнь против смерти» (1952) — таков творческий путь Марии Пуймановой.

К теме СССР каждый из названных писателей неоднократно обращается и в дальнейшем. Она становится сквозной, можно сказать, основной, например, в творчестве словацкого писателя Илемницкого.

Под непосредственным впечатлением виденного в советской деревне Илемницкий создает свой роман «Гулкий шаг», рассказывающий о начавшейся коллективизации сельского хозяйства в Советском Союзе. Отображение чехословацкой буржуазной действительности на фоне процессов, происходящих в советском обществе, составляет основу его книги «Компас в нас» (1937). Мерилом общественной значимости человека, степени участия его в борьбе против фашистских захватчиков становится отношение к СССР в произведении Илемницкого «Хроника» (1947). Пример Советского Союза — тема многих и многих его публицистических статей и выступлений.

С Советским Союзом связывает судьбу своих героев Мария Пуйманова. «Я верю в свет с Востока», — пишет она в заключительной главе очерков «Взгляд на новую землю». И эта перспектива открывает для нее возможность заглянуть в социалистическое завтра своей родины. Капиталистическому произволу на заводах чешского обувного короля Бати она противопоставляет в своей трилогии труд на фабриках и заводах СССР, ставших достоянием всего народа. Чтобы принять участие в этой жизни, покидают Чехию герои Пуймановой Францек Антена и Ондржей Урбан. В Советском Союзе живет и трудится семья Елены Гамзы.

К СССР обращается в своем бессмертном, написанном кровью сердца завещании «Репортаж с петлей на шее» Юлиус Фучик (1942).

Очерк о Советском Союзе продолжает оставаться в центре внимания чехословацких писателей и в последующие годы, на что указывают «Десять тысяч километров над Советским Союзом» Марии Майеровой, путевые заметки об СССР Пуймановой и т. д. Традиции очерка и непосредственное обращение к очерковой форме легко проследить и в романе Илемницкого «Хроника», о чем свидетельствует само название произведения.

Очерк о Советском Союзе явился также своеобразной формой накопления некоторых жанрово-стилевых средств, с которыми мы часто встречаемся и в произведениях современных авторов. В одной статье, конечно, трудно полностью осветить этот вопрос. Ярким примером преемственности, существующей между очерком об СССР и последующим творчеством чешских писателей, могут служить роман Ольбрахта «Анна-пролетарка», произведение второй половины 20-х годов, и трилогия Пуймановой, создававшаяся на протяжении 30—50-х годов.

С «Картинами современной России» «Анну-пролетарку» сближает не только описываемый в ней период первых лет после Октябрьской революции, под воздействием которой активизировалось рабочее движение в Чехословакии. «Анне-пролетарке» присущ тот же полемический задор, та же политическая острота и страстность. Это, в частности, достигается и

использованием ряда публицистических приемов, столь свойственных очерку о Советском Союзе и отличных от предшествующей манеры письма Ольбрахта. Как и в его очерке об СССР, в романе Ольбрахта все откровенно тенденциозно, пронизано стремлением раскрыть политическую сущность отображаемого явления, в чем ему нередко помогает прием публицистического зачина. «Диагноз оказался неверным: судороги, сотрясавшие в 1919 году Центральную Европу, не были послеродовыми схватками в результате появления на свет нескольких новых государств. Это были схватки, предшествовавшие новым родам. Диагноз оказался ошибочным, потому что слишком стремителен был ход событий»³⁹, — таков публицистический зачин одной из глав («Оружие, нам нужно оружие!»), в которой Ольбрахт анализирует ошибки рабочего движения в Чехословакии в 1919—1920 гг. Неоднократное повторение отдельных фраз этого зачина (с аналогичным приемом мы сталкиваемся, например, в ольбрахтовском очерке «Революционная улица»), как бы делит главу на ряд самостоятельных частей, в каждой из которых эти ошибки уточняются и конкретизируются, благодаря чему описываемый в данной главе конфликт доводится до логической развязки, полного разрешения поставленной в ней проблемы. «Да, диагноз 1919 года был неправилен: это были не послеродовые схватки, а приближение новых родов. И в мае 1919 года была совершена крупная ошибка. Народ провел этот день под лозунгом «Последнее предостережение спекулянтам!» и верил, что он покончит с пережитками австрийской монархии»⁴⁰. Не в демонстрациях и предостережениях, а в решительной, вооруженной борьбе усматривает Ольбрахт главную задачу пролетариата, широких масс. Логически четко обосновывает он единственно правильный в тех условиях вывод: «Оружие, нам нужно оружие!».

С «Картинами современной России» роднит «Анну-пролетарку» прежде всего позиция автора, сказавшаяся в резко разграниченном, отрицательном либо положительном, отношении Ольбрахта к своим героям, показе социальной сущности их характеров, их отношения к народной борьбе и степени участия в ней. «Весь мир пришел в движение, и это движение направляли уже не дипломаты и генералы... а рабочие массы. Рабочие массы пришли в движение в Венгрии, в Германии... в Финляндии, Эстонии, Италии. И в России, главное — в России!»

В битком набитых трамваях и утренних поездах шли политические споры. Люди обменивались новостями на бегу от трамвайной остановки к заводским воротам, переодеваясь у шкафика со спецодеждой, дискутировали, засунув одну руку в рукав синей блузы, и другой ища отверстие второго рукава. В цехах, среди литейных форм и поковок, около мартенов, на угольных складах и в песочных карьерах обменивались мнениями энтузиасты и скептики, сознательные и несознательные. Так было на всех фабриках и заводах, у токарей и деревообделочников, у швейников и красильщиков, у бурильщиков и металлургов, у пекарей и мукомолов. В грохоте ткацких станков ткачи кричали друг другу на ухо о новостях, а девушки в экспедициях и упаковочных цехах, ...обсуждая достоинства кавалера своей подруги, интересовались сейчас уже не тем, брюнет он или блондин, а тем, состоит ли он в „Соколе“ или в „Рабочем спортивном союзе“, потому что революция проникала повсюду»⁴¹, — подобные отступления позволяют Ольбрахту наметить классовую расстановку сил, ввести

³⁹ И. Ольбрахт. Избранное. М., 1956, стр. 174.

⁴⁰ Там же, стр. 176.

⁴¹ Там же, стр. 180.

читателя в круг тех политических событий, в которых живут и действуют его герои.

Наличие публицистических элементов, прямого разговора с читателем содействует также выявлению закономерностей изображаемой в романе общественной борьбы, показу роста классового сознания пролетарских низов. Публицистические отступления в «Анне-пролетарке» составляют как бы этапы на пути движения народа к правде, к осознанию необходимости революционных действий. «Итак, — акцентируется внимание читателей на одном из таких этапов, — пятница была днем рухнувших иллюзий, «Последнее предупреждение спекулянтам» не подействовало. Хотя лавочники клялись под петлями бутафорских виселиц и обещали все, что от них требовали, ни каравай хлеба, ни литр молока не подешевели. Дело было, видно, не только в алчности торговцев. С пережитками Австрийской монархии еще не было покончено. Но трудящимся массам становилось ясно, что борьба идет не с силами прошлого, а с жизнеспособной и жадной до власти буржуазией. Массы медлительны, подчас так же тяжелы на подъем, как тяжела их поступь, но они уже начали понимать, что шесть с половиной месяцев упоения свободой — это только передышка между минувшей и грядущей борьбой. Радость освобождения теперь связана со стремлением к лучшему будущему, ибо на башнях Кремля развеваются красные флаги и над Царским Селом поднят флаг с серпом и молотом. Да здравствует Ленин!»⁴²

Публицистические отступления, подчас непосредственное вмешательство автора в действие («Вперед, вперед, Тоник и Анна!» — обращается он к героям) фиксируют внимание на общих чертах движения, «уплотняют» отображаемые события, ведя к кульминационному их завершению — восстанию на Староместской площади, когда накопившаяся энергия народного возмущения выливается наружу и народные массы берутся за оружие.

В романе «Анна-пролетарка» много свойственных очерковому жанру лозунгов, риторических вопросов и обращений (когда речь идет о врагах революции), что вообще характеризует стиль Ольбрахта как очеркиста. «В конце дня социалистических министров удалось уговорить, и на пражские улицы были посланы воинские части. Не против народа — о, конечно, не против него! — ведь народ после митинга на Староместской площади спокойно разошелся по домам — а против безответственных элементов»⁴³, — в этих строках ощущается та же ирония в адрес врагов пролетариата, поднимающаяся до злой усмешки, которая типична как для очерка «Господин Ярослав Квапил» в «Картинах современной России», так и для сатирических рассказов Ольбрахта времен Австро-Венгерской империи.

Сказанное об Ольбрахте во многом справедливо и для трилогии («Люди на перепутьи», «Игра с огнем», «Жизнь против смерти») Марии Пуймановой.

Принцип политического осмысления событий с точки зрения развития всего общества, его ведущих процессов, впервые проявившийся в очерке Пуймановой о СССР, получил развитие в ее трилогии. В ней охвачены картины падения первой республики, режима марионеточных буржуазных правителей-приспособленцев Гахи—Берана и страшные годы фашистской оккупации, второй мировой войны, закончившейся освобождением чешских и словацких земель Советской Армией, установлением нового

⁴² И. Ольбрахт. Избранное, стр. 179—180.

⁴³ Там же, стр. 179.

государства. Движение действия в трилогии во многом определяется не судьбами отдельных героев, а эволюцией, развитием борьбы между двумя непримиримыми мирами. В «Людях на перепутьи» — это мир Казмара и его агентов, типа Выкоукала и Хойзлера, с одной стороны, и мир народной Чехословакии, мир адвоката Гамзы, рабочего Антены, руководителя рабочего движения в Нехлебах Поланского, отдающих жизни за освобождение своего народа, — с другой. В двух последующих романах — это уже противопоставление друг другу двух мировых систем — капиталистической, способной породить такое зло, как фашизм, и социалистической. Трилогия — как бы сгусток истории, в том ее виде, в каком Пуйманова наблюдала ее на протяжении нескольких десятилетий. И именно понимание писательницей политического смысла событий, политического смысла борьбы, ведущейся внутри буржуазной республики, в тылу и на фронтах второй мировой войны, в концентрационных лагерях и застенках, дает Пуймановой ту остроту зрения, которая впервые наметилась в ее очерке об СССР и была совершенно ей не свойственна в пору создания чисто психологических произведений предыдущего периода творчества. Конечно, к моменту работы над романом идейно-политический кругозор Пуймановой был уже гораздо шире, чем во время создания очерков «Взгляд на новую землю». И было бы грубым упрощением возводить к ним все особенности ее трилогии. Тем не менее именно в очерках об СССР впервые наметилось то новое отношение писательницы к жизни, те новаторские особенности художественного осмысления действительности, с которыми мы встречаемся позднее в ее трилогии.

С очерком трилогию роднят многочисленные, разнообразные по тематике и широкие по диапазону лиро-публицистические отступления, раскрывающие социальное соотношение сил на мировой арене, историю уничтожения деревни Лидице, сущность Лейпцигского процесса, перемены в облике советских городов и т. д. Являясь одной из форм обращения к самому широкому читателю, эти отступления проникнуты общим настроением трилогии, тем внутренним лиризмом, в котором сказывается высокое чувство гражданственности и патриотизма Пуймановой.

В романах Пуймановой документальность становится и неотъемлемой частью характеристики героев. Как и в очерках о Советском Союзе, писательница запечатлевает в трилогии образы выдающихся политических деятелей (Секанины, Димитрова, Готвальда), одним из главных средств в обрисовке которых является публицистический монолог, входящий как элемент в социально-историческое повествование. Через подобный монолог раскрывается, например, внутренняя красота и мужество подвига Георгия Димитрова (читатель видит его в трилогии лишь в момент выступления на Лейпцигском процессе). Страстная и зажигательная речь этого бесстрашного человека в защиту коммунистического движения, в защиту всего прогрессивного человечества позволяет ярко представить себе его внутренний облик и в то же время исторический смысл дела, за которое он борется.

Часто публицистический монолог или речь героя, помогая выявить его основные черты или убеждения, в одно и то же время служит автору краткой формой выражения сути всего содержания романа. «Мы, товарищи, живем в переходную и одновременно в подготовительную эпоху, вы все знаете это по собственному опыту. Все мы — люди на перепутьи. Одна война кончилась, другую все ждут. Это вооруженный мир. На западе смеркается, на востоке рассветает. В Советской России победила в боях и сейчас побеждает в труде рабочая революция, на западе эта

революция зреет в умах»⁴⁴, — говорит на одном из рабочих собраний Гамза—Секанина. В этой, до предела сжатой, характеристике положения дел на международном фронте, внутри самой Чехословакии содержится то основное, о чем рассказывает роман «Люди на перепутьи».

Таким образом, посещение Советского Союза и работа над очерками о стране социализма сыграли большую роль в идейно-творческом развитии писателей, авторов очерков. Традиции, связанные с очерком об СССР, находили свое определенное развитие и в дальнейшем их творчестве. Знакомство с книгами о Советском Союзе, естественно, обогащало и более широкий круг писателей, позволяя, помимо прошлого и настоящего, увидеть «третью действительность» человеческой истории — действительность будущего. Очерки об СССР, созданные передовыми чехословацкими писателями, учили мыслить, видеть перспективу революционного развития человеческого общества, показывали историческую закономерность пролетарской революции, помогали в создании образа нового героя — революционера, сознательного творца истории. Со всем этим связан и вопрос о новых качествах романтики в чехословацкой литературе социалистического реализма. То была романтика уже осуществленной и осуществляющейся в СССР мечты о справедливом общественном строе.

Знание советской действительности, полемика с буржуазным миром, а тем самым политическая насыщенность и действенность становятся плотью и кровью художественных произведений многих и многих чешских и словацких писателей XX в.

* * *

Традиции чешской и словацкой революционной литературы 20—30-х годов, заложившей основы социалистического реализма, полной жизнью живут в литературе послевоенной Чехословакии. Живой остается и традиция революционного очерка, в том числе очерка о СССР. Речь идет не только о том, что боевой художественно-публицистический жанр широко представлен в чешской и словацкой литературе после 1945 г. и играет большую роль в воспитании народа, в борьбе против врагов народно-демократического строя. Непосредственно тема СССР и очерковый материал о Советском Союзе занимают видное место в современной художественной литературе Чехословакии. Выше уже рассматривалась трилогия М. Пуймановой, последние две части которой были опубликованы соответственно в 1948 и 1952 гг.

С традицией чешской революционной очерковой литературы и публицистики связано прочными нитями, например, все творчество Антонина Запотоцкого. Серия его книг («Встанут новые борцы», «Бурный 1905 год», «Красное зарево над Кладно»), основанных на личных воспоминаниях и документальном материале, — художественная летопись чешского рабочего движения, написанная пером страстного борца, революционера-профессионала.

Октябрьская революция в России и революционное движение в Чехословакии — основная тема книги А. Запотоцкого «Красное зарево над Кладно» (1951). Она раскрывается в многочисленных эпизодах, будь то первые выступления кладненских рабочих, откликнувшихся на Октябрьскую революцию в России, манифестации в знак солидарности с русским пролетариатом или маевки, участие делегатов от Кладно в работе

⁴⁴ М. Пуйманова. Люди на перепутьи. Игра с огнем. Жизнь против смерти. М., 1952, стр. 132.

III Интернационала и незабываемые встречи с Лениным. Все это, как и воспроизводимые в романе многочисленные образы кладненских рабочих и их лидеров, убежденных революционеров и колеблющихся, вставших на путь соглашательства и измены, освещено красным заревом революции, втянуто в единственный, но четко очерченный конфликт — принятие или непринятие человеком революционных, марксистских идей.

«Красное зарево над Кладно» включает и непосредственно очерковый материал о Стране Советов, во многом родственный «Картинам современной России» Ольбрахта.

В форме писем, в которой написан очерк Ольбрахта «Господин Ярослав Квапил», выдержана и глава романа Запотоцкого «В стране Советов — у Ленина». Посвященная революционной России 1920 г., она, как и очерки о Советском Союзе, создавалась на материале личных воспоминаний автора, участника II конгресса III Интернационала в Москве. Запотоцкий тепло и взволнованно рисует образ «обычного» человека и гениального вождя Владимира Ильича Ленина. Весьма сходными с пуймановскими оказываются строки, передающие описание празднеств в Москве в честь III Интернационала. Но это сходство объясняется не только общностью источников, виденного. Оно коренится, как мы уже пытались показать, в общности позиций, в общности понимания исторического процесса, задач полемики.

Традиции очерковой литературы об СССР 20—30-х годов выступают в особенно яркой и конкретной форме непосредственно в очерке. Очерк, путевые заметки и дневники с темой Советского Союза стали массовым явлением в современной чехословацкой прозе (см. упомянутые выше очерки Майеровой и Пуймановой, «Ленинград» Ярмилы Глазаровой, «Радостные встречи» Иржи Марека, «Заметки о жизни и театре в стране социализма» Яна Копецкого и т. д.).

Как и прежде, очерковая литература об СССР знакомит чешского и словацкого читателя с жизнью советского общества, пропагандирует высокие идеалы коммунистической морали, воссоздает образ советского человека-созидателя, человека мирного, будничного и вместе с тем величественного, героического труда.

Идейно и художественно родственным очерку о Советском Союзе оказывается очерк и о других странах социалистического лагеря, представленный путевыми заметками К. Конрада «Едешь по Польше», П. Карваша «Дети и меч» (о Германской Демократической Республике), М. Лайчака «Письмами издалека» (о Германии, Венгрии, Румынии, Дании и Австрии), Л. Мнячко «Репортажем из Албании».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. К. Горский. К вопросу о мировоззрении Г. Сенкевича</i>	<i>3</i>
<i>И. К. Горский. Исторический роман Г. Сенкевича. «Камо грядеши»</i>	<i>53</i>
<i>В. В. Витт. Реализм ранних рассказов и повестей Стефана Жеромского (1889—1898)</i>	<i>118</i>
<i>А. А. Зайцева. О некоторых особенностях метода и стиля поэмы Яна Коллара «Дочь Славы»</i>	<i>188</i>
<i>И. А. Богданова. Традиции Янка Краля в словацкой литературе XX в.</i>	<i>232</i>
<i>Р. Л. Филипчикова. Очерк о Советском Союзе 20—30-х годов в литературе Чехословакии</i>	<i>253</i>

Ученые записки
Института славяноведения, том XXI

Утверждено к печати
Институтом славяноведения
Академии наук СССР

*

Редактор издательства Н. П. Бобрик
Технический редактор О. Ф. Ульянова
Корректор В. К. Гарди

*

РИСО АН СССР № 111-94В. Сдано в набор
30/II 1959 г. Подписано к печати 3/IV 1960 г.
Формат 70×108¹/₁₆. Печ. л. 17,75. — 24,31. Уч.-изд.
л. 25,1. Тираж 1500 экз. Т. 03084. Изд. № 4473.
Тип. зак. № 520.

Цена 16 р. 50 к.

*

Издательство Академии наук СССР.
Москва, Б-64, Подсосенский пер., 21

1-я типография Издательства АН СССР.
Ленинград, В-34, 9-я линия, д. 12

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
60	5 сн.	23	2,3
74	12 св.	за своего собственного	за собственного
99	15 сн.	огонь.	огнь.
193	28 сн.	Slovanst!	Slovanstvi
195	9 сн.	neslo	heslo
199	14 сн.	Мажаровой	Можаровой
243	18 сн.	viesĭ	viest
245	18 сн.	Михаил	Михал
254	1 сн.	L. Stoll	L. Štoll
255	19 св.	Вацек	Вашек
275	8 св.	червовую	червонную
276	9 сн.	(1938)	(1933)

Уч. записки Ин-та славяноведения, т. XXI

