ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
И БАЛКАНИСТИКИ

ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*

Том первый

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1968

Редакционная коллегия

В. В. ВИТТ, И. С. МИЛЛЕР, Б. Ф. СТАХЕЕВ,
В. А. ХОРЕВ

7-2-2
94-68 (II)

От редколлегии

Цель настоящего издания — способствовать удовлетворению растущего интереса советского читателя к богатой литературе братского польского народа. Традиция польско-русского культурного общения, опирающаяся на тесную связь между историческими судьбами обоих народов, сыграла существенную роль в развитии обеих литератур. Издания в СССР многочисленных переводов произведений польской литературы, классической и современной, постоянно развивающееся культурное сотрудничество между нашими странами породили потребность в книге, которая явилась бы систематическим изложением многовековой истории польской литературы. Авторский коллектив стремился к тому, чтобы данный труд явился — в той степени, в какой это позволили его объем и возможности авторов, — ответом на запросы широкой читательской общественности. Авторы хотели бы, чтобы книга оказалась полезной для студентов и преподавателей высших учебных заведений, изучающих славянские литературы, послужила первичным ориентиром для литературоведов, которые сталкиваются в своих изысканиях с фактами польского литературного процесса, стимулировала более широкое использование польского материала в советской литературоведческой практике.

Изложение материала доведено в книге до 1944 г. Развитие литературы народно-демократической Польши, богатое и многогранное, выдвинувшее множество новых писательских имен, заслуживает освещения в специальном издании, подготовка которого является одной из задач советской полонистики.

Обобщающие главы книги, призванные дать характеристику основных тенденций литературного процесса, сопровождаются главами монографическими, посвященными творчеству виднейших польских писателей. Авторам этих глав приходилось учитывать тот факт, что известность творчества этих писателей в СССР неравномерна: одним, широко представленным в переводах, посвящена относительно обширная литература (в основной своей части приводимая в библиографии), о других писалось крайне мало.

Наряду с сотрудниками Института славяноведения АН СССР, написавшими большую часть глав (в том числе все обобщающие),

в создании книги принимали участие полонисты других научных учреждений и высших учебных заведений: Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР (Киев), Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Москва) и т. д.

В работе над книгой авторскому коллективу весьма существенную помощь оказало обсуждение ее рукописи в Институте славяноведения АН СССР, Институте литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, Институте литературных исследований Польской Академии наук. Всем участникам этих обсуждений редколлегия и авторы приносят глубокую благодарность.

Особую признательность авторский коллектив хотел бы выразить польским ученым — руководству и сотрудникам варшавского Института литературных исследований — как за глубокие и ценные замечания, сделанные в ходе дискуссии, так и за постоянную многолетнюю помощь в работе, консультации ряда специалистов, предоставление необходимых материалов, дружеский, благожелательный интерес к создаваемому труду.

Подготовка рукописи к печати велась Н. А. Богомоловой. Подбор иллюстраций осуществлялся Д. С. Прокофьевой. Ряд иллюстраций был предоставлен Институтом литературных исследований ПАН и Институтом истории партии при ЦК ПОРП.

СТАРОПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Зарождение польской литературы относится к седой древности.

Древнейшие памятники литературы, относящиеся к первым этапам жизни польского народа, не засвидетельствованным историческими источниками, памятники устного народного творчества почти не дошли до нас. Они, безусловно, существовали, у нас нет оснований сомневаться в том, что польский народ, подобно другим славянским народам, с древнейших времен создавал легенды, сказки, песни, в которых запечатлевались исторические события и повседневная жизнь, трудовая деятельность и празднества, беды и радости. Но в процессе борьбы с язычеством народное творчество преследовалось католической церковью, хотя и она использовала иногда его мотивы в церковной литературе и искусстве, при этом стараясь полностью подчинить их своим требованиям. От древнейшего фольклора уцелели, по-видимому, лишь отдельные предания, по счастью, нашедшие отражение в первых польских исторических хрониках.

Время в развитии литературы от ее зарождения до середины XVIII в. принято именовать периодом старопольской литературы. Право на объединение литературных явлений столь большого отрезка времени дает нам то обстоятельство, что вся эта литература — порождение феодальной эпохи в истории польского народа. На всем протяжении своего развития старопольская литература исходила большей частью из среды господствующего класса, создавалась преимущественно шляхтой, духовенством, реже — горожанами и ориентировалась на читателей из этого круга. Вместе с тем во многих ее произведениях отразились и противоречия феодального общества, и недовольство угнетенных масс.

Конечно, старопольская литература изменялась сообразно развитию общества в целом, чем и определяются отдельные периоды ее истории. Первый — от конца X—начала XI в. и примерно до середины XV в. — период развитого феодализма, развития политической централизации. Литература этого времени — типичная средневековая литература (письменность), носящая еще синкретический характер. Второй период начинается примерно во второй половине XV и охватывает почти весь XVI век. На базе достигнутого ранее развития, в обстановке роста городов, интенсивной религиозной борьбы (реформация), политического возвышения шляхты (дворянства) культура, в том числе и литература,

достигает расцвета. Наступает век гуманизма, «золотой век», эпоха польского Возрождения. Вопрос о начале третьего периода, именуемого в польском литературоведении чаще всего эпохою барокко, историками литературы окончательно не решен. Одни усматривают его рубеж в последней четверти XVI столетия (примерно 80-е годы), другие распространяют период Возрождения и на первые десятилетия XVII в. Несомненным является наличие достаточно длительного переходного этапа. В конце XVI—первой половине XVII в. политика шляхты, ее наступление на крестьян и на города приводят страну к экономическому застою. Появляются признаки феодальной анархии. Контрреформация одерживает верх. Но в литературе еще долго живут прогрессивные традиции Возрождения. Рядом с ними возникают элементы нового направления — барокко. Первая половина XVII в. — время, когда те и другие, старое и новое, сосуществуют. Вторая половина XVII и первая половина XVIII в. — период экономического и политического упадка, феодальной анархии. Это отражается и на развитии литературы. Она уже не поднимается до прежних высот. В художественно-стилевом отношении — это время безраздельного господства барокко. В первой половине XVIII в. художественная литература по существу останавливается в своем развитии. Лишь к середине столетия дают себя знать новые тенденции в развитии общественного сознания, предвещающие эпоху Просвещения [1].

На заре существования польскому государству приходилось вести постоянные войны, защищая свою независимость от германских агрессоров, рвавшихся на восток. Лучше складывались отношения Польши с Киевской Русью, конфликты с которой были явлением редким, а дружественные союзы, торговые и культурные связи отмечаются на протяжении почти всего средневековья. При сравнительных успехах внешней политики внутренне польское государство не было еще достаточно сильным, связи между землями, входившими в его состав, были не очень прочны. Уже в конце XI в. появилась тенденция к феодальной раздробленности, восторжествовавшая в середине XII в.

Период феодальной раздробленности длился полтора столетия. За это время выросли города, окрепли отдельные части страны, упрочились экономические связи между ними, что вызвало стремление к новому объединению. Сыграли свою роль угроза со стороны возникшего на западных границах Тевтонского ордена и рост национального самосознания. Процесс объединения

[1] При доработке раздела, посвященного старопольской литературе, ряд ценных дополнений, прежде всего в освещении культурных связей между Польшей и восточными славянами, внес кандидат исторических наук А. И. Рогов, которому авторы приносят глубокую благодарность.

начался в конце XIII и завершился, хотя и не вполне, в начале XIV в.

Первому королю вновь объединенного государства Владиславу Локетку (1320—1333) и сыну его Казимиру III Великому (1333—1370), последнему из династии Пястов, пришлось вести борьбу с крестоносцами. Борьба эта была успешна. Постоянная военная опасность побуждала Польшу искать союзника для нанесения удара агрессору. Таким союзником представлялась Литва, тоже страдавшая от опасного соседства. Заключенная в 1385 г. польско-литовская уния была скреплена браком королевы Ядвиги с великим князем литовским Ягайлой. Начавшаяся вскоре война привела к разгрому крестоносцев в битве под Грюнвальдом (1410).

Важную роль в развитии культуры сыграло официальное принятие Польшей христианства в 966 г. (Впрочем, еще к концу IX в. относится миссия славянского просветителя Мефодия в Вислицком княжестве.) Христианство закрепило равноправное положение Польши среди европейских государств, пресекло агрессивные действия извне, проводившиеся под миссионерским флагом, усилило развитие международных — как политических, так и культурных — связей Польши. Вместе с тем сам факт принятия христианства и сравнительно быстрое приспособление его институтов к национальным потребностям свидетельствуют о том, что ему предшествовали не только достаточно длительное складывание государственной организации, но и выработка идеологических и культурных потребностей, наличие уже развитого общества, уже существовавшей культуры, принадлежность к европейской культурной общности. В новый этап истории Польша вступила уже на таком культурном уровне (как свидетельствуют об этом данные о развитии языка, материальной культуры и т. д.), который позволял усваивать и перерабатывать приходившее извне без утраты этническо-национальной самобытности. Принятие христианства по западному обряду наложило отпечаток на облик всей старопольской культуры, в том числе на тип литературного развития, обладающий сходными чертами с развитием литератур ряда стран Западной и Центральной Европы. Но это не мешало довольно интенсивному культурному общению Польши с Киевской Русью. Уже в раннее средневековье на польские земли проникают предметы прикладного искусства, с XIV в. и иконы русского происхождения. С начала русского летописания в нем наблюдается интерес к событиям польской истории. Весьма вероятно, что некоторые памятники западной церковной литературы пришли на Русь через средневековую Польшу.

В культуре средневековой Польши, как и других стран Европы, сказывалось преобладающее церковное влияние. Процесс христианизации охватил прежде всего верхние слои общества. Характерно, что сеть церковных приходов сложилась в Польше лишь в XII—XIII вв. Массы в течение по меньшей мере полу-

тора—двух веков сохраняли множество старых языческих обрядов, выработали культурно-бытовой сплав языческого с христианским. Есть документы, свидетельствующие о том, что церковь довольно долго сталкивалась с реликтами языческого культа, с обрядово-магической традицией (пронизывавшей восприятие природы, трудовую деятельность, лично-семейные отношения), позднее — с элементами народных ересей. Дошедшие до нас отрывочные сведения на этот счет (осуждение старых верований в церковных проповедях, перечисление их в записях исповедников), конечно, не дают сколько-нибудь полной картины, но свидетельствуют, что в области культуры, быта, образного мышления массы никогда пассивными не были. Когда же церковь, в XIII в. имевшая уже общепольскую организацию и священнослужителей местного происхождения, христианизацию населения завершила, ей пришлось в процессе борьбы за сознание масс обратиться к ним с проповедью на их родном языке, научить их молиться по-польски, переделать на христианский лад кое-что из старых поверий и обрядов.

Если об уровне культуры в первые века после принятия христианства мы не можем судить по литературным памятникам, то о многом говорят сохранившиеся памятники архитектуры и изобразительного искусства. Польша не отставала от других европейских стран, с которыми имела достаточно широкие контакты. Характерные для нее первоначально круглые, византийского стиля, с куполами храмы, как, например, костел св. Феликса и Адаукта в Кракове (конец X в.), в XI в. начинают уступать место храмам в процветавшем на западе романском стиле, монументальным, двухэтажным зданиям, украшенным внутри великолепной резьбой (кафедральные костелы в Гнезно и Познани, костелы в Туме, Стшельно и т. д.). С XIII в. господствующим становится готический стиль. Замечательным его памятником является Мариацкий костел в Кракове. В этом стиле строились и светские здания: королевский дворец в Кракове, замки вельмож и епископов, дома городского патрициата, торговые ряды, как Сукенницы в Кракове. Стены храмов расписывались фресками, богослужебные книги украшались художественно выполненными миниатюрами. Заметную роль в искусстве Кракова XV в. играли мастера из русских земель, расписавшие дворцовые помещения и часовню святого Креста (ок. 1470) на Вавеле.

Развития культуры не прервал период раздробленности. Напротив, увеличение числа княжеских дворов и епископств означало и появление новых центров, которые имели возможность стать очагами феодальной культуры.

Просвещение находилось в руках церкви. Школы организовывались при епископских кафедрах и монастырях. С XIII в. появляются приходские школы при костелах. Молодежь готовилась в них к духовному званию. Столетием позже, в связи с развитием городов, наряду с церковными школами стали возникать и школы

светского типа, содержавшиеся на средства мещан. Сравнительно рано, с XII в., отмечаются факты выезда поляков в итальянские и французские университеты. В Париже, например, получил образование уроженец Силезии, известный под именем Витело (Вителон, ок. 1230—ок. 1314), физик, математик и философ, автор обширного труда об оптике. Огромное значение имело основание в Кракове университета (1364), первоначально имевшего факультеты юридический, медицинский и свободных наук. После кратковременного захирения он был восстановлен в 1400 г., при Ядвиге и Ягайле, и тогда к прежним факультетам добавился богословский. Университет стал центром просвещения и науки, завоевал известность и за рубежом.

Литература появилась в Польше вслед за принятием христианства. Конечно, по отношению к этому периоду данный термин употребляется в какой-то степени условно, не в современном его понимании. Средневековая литература носила на первых порах синкретический характер, являлась как бы переплетением различных проявлений и форм идеологии. К ней причисляются разнообразные по своему назначению произведения: молитвы и проповеди, записи исторических событий и песни — словом все, что записывалось на бумаге (письменность), в отличие от устного народного творчества. Проблескивающие в ней элементы образного мышления и художественного вымысла носят характер, как правило, служебный и встречаются обычно в рамках самых различных жанров, имеющих подчас сугубо прикладное назначение. Постепенная дифференциация, разветвление этого целого, в результате которого выделяется (окончательно только в эпоху Возрождения) собственно художественное творчество, составляет одну из важных черт развития литературы в период средневековья.

Как и в ряде других европейских стран, средневековая литература Польши была двуязычной: развивалась на латинском и польском языках. Первый из них был языком древнейших произведений польской письменности. Вступив на территорию Польши вместе с католичеством, латынь заняла прочное место в богослужении, в школьном преподавании, в письменности. Будучи в сфере культуры международным языком для большинства стран Европы, она обеспечила для Польши культурное общение с ними, открыла возможность восприятия как достижений средневековой европейской науки и литературы, так и наследия античности. Уже в первом дошедшем до нас каталоге — перечне книг, принадлежавших краковской кафедральной библиотеке (1100), встречаются, конечно, при преобладании церковных текстов произведения светских авторов (Овидий, Теренций, Саллюстий, Персий и др.), которые использовались для обучения клириков латинскому языку. Но нельзя не учитывать и того, что латынь была непонятна широким массам, что ее господство затрудняло им

доступ к культуре, не способствовало возникновению и развитию национального литературного языка, не могло не затормозить создания письменности на родном языке. К тому же клир, который располагал в средние века монополией на грамотность и фиксирование культурной традиции, рекрутировался на первых порах преимущественно из иноземцев. Постепенное сужение господства латыни и завоевание польским языком своих прав также являются важной особенностью польского средневекового литературного процесса.

Письменность более, чем другие области культуры, отражала господствующее в средние века феодально-церковное мировоззрение. Она была представлена преимущественно произведениями религиозного содержания, которые — в основной своей массе — прививали идеи о безраздельном господстве церкви и религии, о полном подчинении им человека, о греховности окружающего мира, противопоставляя его миру потустороннему, загробному, учили воздержанию, смирению и покорности.

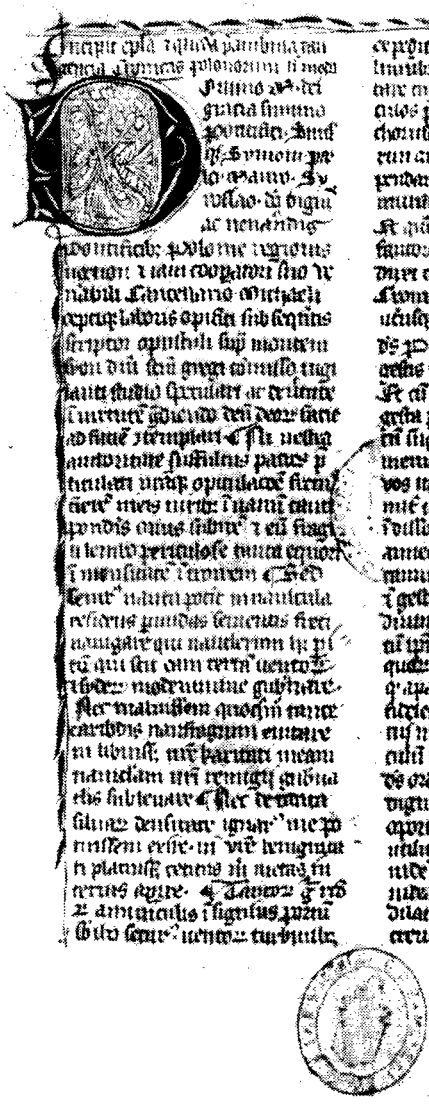
Многие произведения церковной письменности в виде молитв, богослужебных книг, житий святых были занесены в Польшу из Чехии, откуда, как известно, было воспринято самое христианство. По образцу их в дальнейшем стали создаваться (на латинском языке) и свои подобные произведения. К XIII в. относятся жития первых польских святых: житие святого Станислава, при жизни краковского епископа, видимо, возглавлявшего оппозицию феодалов против Болеслава II Смелого и за то казненного последним, святой Ядвиги, силезской княгини, прославившейся благочестивою жизнью. Особой популярностью пользовалось первое, впоследствии многократно перерабатывавшееся и дополнявшееся: в период феодальной раздробленности легенда о чудесном сращении членов тела епископа, подвергнутого колесованию, приобрела значение символическое, толковалась как воплощение идеи восстановления государственного единства. В XIV в. возникли жития Кинги и Саломеи, имеющие несколько иной характер, полные живых зарисовок польских обычаев того времени. В целом, однако, следует отметить, что агиографический жанр не был особенно развит в польской средневековой литературе. В то же время начала появляться религиозная литература и на польском языке. Самым древним из дошедших до нас текстов являются Свентокшижские проповеди (конец XIII или начало XIV в.), названные так потому, что обнаружены в богослужебном сборнике, принадлежавшем Свентокшижскому монастырю. Известны проповеди и более позднего времени (Гнезненские проповеди — начало XV в.). Из других религиозных сочинений сохранились переводные Флорианская псалтырь (конец XIV—начало XV в.; возможно, что как источник использовался более ранний (XIII в.) не дошедший до нас перевод), Пулавская псалтырь (список XV—начала XVI в., восходящий к более раннему тексту), библия

королевы Зофии, последней жены Ягайлы, или Сарошпатацкая библия (середина XV в.), молитвенники, целый цикл так называемых «марийных песен», порожденных культом девы Марии. На фоне этих древнейших памятников польского языка выделяется песня «Богородица», состоящая из нескольких строф, сопровождающихся припевом «Кирие элейсон» (Господи, помилуй). Время ее возникновения является предметом споров: одни относят ее к XIII—XIV, другие — к XI—XII вв. Широко популярная, она, очевидно, служила военным гимном. Есть сведения, что «Богородицу» пело польское рыцарство в бою под Грюнвальдом. Это не единственный случай, когда подобные произведения выходили за рамки чисто религиозно-культовой функции. В средневековой религиозной поэзии традиционный сюжет становился подчас поводом для выражения человечески эмоционального содержания, передаваемого иногда при помощи стилевых средств, близких к фольклорным. В благовещенской песне XV в. («Крепки тайны божьи...») красота девы Марии воспевается в сущности на сугубо земной лад: «Ни лилия белизною, ни роза своей красою, ни ландыш своим ароматом, ни заморский цвет великолепием не сравнятся с Марией». В «Скорби богоматери у креста» (XV в.), одном из шедевров польской средневековой лирики, звучат простые и трогательные слова материнской любви и горя: «Сыночек, будь ты пониже, я бы тебе помогла: склонилась твоя головушка — я б ее поддержала; кровь по тебе течет — я б ее утерла; пить ты просишь — я б тебя напоила, да не достать мне твоего святого тела».

В XV в. появляются и уже довольно большие по объему произведения религиозной поэзии на польском языке. Можно назвать в качестве примера «Алтарь Иисусов, или пятнадцать размышлений о страстях господних» (1488), написанный Ладиславом из Гельнёва (ум. в 1505 г.) и выделяющийся довольно гладким стихом и рифмами, элегическим настроением.

Еще одной закономерностью развития средневековой литературы было появление и постепенное увеличение числа произведений чисто светского содержания. При этом они могли зарождаться в недрах духовных институтов, монастырей, единственных по началу очагов образованности, и авторами их были духовные лица. Это была прежде всего литература исторического содержания. Самым примитивным видом ее являлись «рочники», сухие и лаконичные погодные записи событий. Древнейшие их сведения, переходившие из списка в список, относятся к последним десятилетиям X в. Наряду с «рочниками» возникают и более совершенные историко-литературные труды — хроники.

Самая древняя из дошедших до нас польских хроник была написана в начале XII в., по-видимому, между 1112 и 1115 гг., и дошла до нас в списке XIV в. Автором ее считается так называемый Галл Аноним. Ни настоящее его имя, ни национальность



Хроника Галла Анонима

до сих пор не раскрыты. Содержание «Хроники» позволяет предполагать, что хронист, иностранец по происхождению, духовное лицо, был связан с двором Болеслава III Кривоустого и писал свой труд по его заказу. Она состоит из трех книг. В первой изложена история Польши при предшественниках Кривоустого, причем особое внимание уделено Болеславу Храброму. В остальных двух книгах описываются жизнь и ратные подвиги Болеслава Кривоустого кончая 1113 г. Автор ратует за сильную княжескую власть, за сохранение государственного единства, столь необходимого для борьбы с внешними врагами. («Хроника» писалась в период, когда целостность польского государства начинала колебаться и ощущались тенденции феодальной раздробленности.) Горячая привязанность к Польше, второй родине автора, пронизывает «Хронику» Галла. В уста главного своего героя, Болеслава Кривоустого, и его сподвижников, польских рыцарей, вкладывает он полные патриотизма речи, восхваляет красоты польских земель, с любовью говорит о польском народе и его борьбе с врагами. Вот как обращается у Галла Болеслав к своим полкам: «О, неустрашимые воины, познавшие со мною труды многих войн и многих походов, будьте же готовы теперь со мною вместе либо погибнуть за вольность Польши, либо жизнью служить ей дальше!»

Выдающийся для своего времени исторический труд, «Хроника» Галла одновременно отличалась яркими литературными достоинствами и в этом плане не уступала лучшим образцам европейской латинской прозы своего времени. В прозаический текст автор столь часто вводит элементы ритма, что хроника производит впечатление поэтического произведения. Этому немало способствует то, что Галл иногда употребляет и рифмы, что вступления к книгам и вставки внутри них написаны в стихах. События описываются в живой и красочной манере (некоторые эпизоды производят впечатление созданных по рассказам очевидцев). Часто прибегает автор к художественному вымыслу. Речи и письма героев он создает по правилам ораторской прозы. Хроника свидетельствует о незаурядном литературном таланте Галла, присущем ему чувстве меры и вкуса. Ценность ее увеличивается еще и тем, что здесь записаны и сохранены для потомков древние народные предания о Попеле и Пясте, о начале польского государства, явно восходящие к периоду язычества.

Вторая из дошедших до нас ранних польских хроник написана в начале XIII в. на латинском языке, но уже поляком. Автор ее, Винцентий, по прозвищу Кадлубек (ок. 1150—1223), весьма образованный для своего времени человек, учился в Париже, был при дворе Казимира II Справедливого и участвовал в политической жизни страны. В 1208—1218 гг. он был епископом краковским, под конец жизни удалился в монастырь, где и написал свой труд.

«Хроника» Кадлубка излагает события от древнейших, овеянных еще легендой времен до 1202 г. Патриотически настроенный автор не только прославляет своего патрона, Казимира, но и сознательно идеализирует прошлое, опуская при описании события, не содействовавшие славе его отечества, и, напротив, выдвигая на первый план те, которые его возвеличили. Такое прославление давних времен в соединении с литературной изобретательностью хрониста было причиной того, что труд Кадлубка завоевал себе прочную популярность, особенно сильную в XV в.

Чисто литературный элемент, авторская фантазия играют в этой хронике еще большую роль, чем у Галла. Кадлубек не имел значительного таланта, но обладал солидной эрудицией и литературному оформлению хроники уделил первостепенное внимание. Три из четырех книг хроники написаны в форме диалога, весьма оживляющей изложение. Диалог этот ведут между собой епископ краковский Мацей и архиепископ гнезненский Яник. Первый из них излагает события исторического прошлого, второй рассуждает о них, приводит аналогичные им из библейской и античной истории, ищет уроки для современности. Внимание Кадлубка устремлено не на воспроизведение событий, а на то, чтобы заинтересовывать и поучать читателя. Поэтому он вводит в текст много сугубо литературного материала в виде популярных тогда в Европе притч, басен и анекдотов, далекий от естественности и простоты, заботится о достижении уровня ученой и аллегорической прозы. Слог «Хроники» цветист и напыщен, а язык насыщен риторическими украшениями. Ее можно считать ранним свидетельством знакомства польского автора с европейскими литературными канонами и умения соблюсти их требования. Так же, как и Галл, Кадлубек излагает древнейшие предания, как, например, легенду о Кракусе и его дочери Ванде, которая предпочла смерть браку с иноземцем, легенду о бесславном конце съеденного мышами князя Попеля. Надо учесть, что предания эти долго воспринимались как истина, а позже стали частью национально-поэтической традиции, импульсом для создания ряда литературных произведений. Стремясь возвеличить национальное прошлое, Кадлубек сочиняет праисторию своего отечества, насыщенную подвигами вымышленных польских князей, ведущих войны... с Александром Македонским и Цезарем.

Заслуживает упоминания «Великопольская хроника», составленная на латинском языке в конце XIII в., как предполагает большинство исследователей, хранителем познанского кафедрального костела Башком Годиславом и в редакции XIV в. дополненная неизвестным лицом. Изложение доведено в ней до 1273 г., а начинается от расселения славян с их прародины. В традиции предшественников автор пополняет собрание легенд о польской древности. Самое интересное из дополнений — предание о трех братьях, родоначальниках славянских племен, Лехе, Чехе и Русе.

Второй, особенно важный в литературном отношении фрагмент хроники, — это пересказ популярного во многих странах предания о рыцаре Вальтере (Вальцеже) и прекрасной Хелигунде, свидетельствующий о проникновении в Польшу западного эпоса.

К региональным хроникам относятся «Польская хроника» (конец XIII—начало XIV в.), излагающая историю Силезии до 1280 г., и в значительной части воспроизводящая первую — «Хроника князей польских», которая создана в 1384—1385 гг. каноником Петром из Бычины. (При этом более ранние времена оба хрониста освещают, используя труды предшественников.) Петр из Бычины повествует об истории силезских князей и епископов до 1370 г. Хотя Силезия была к тому времени отторгнута от Польши, однако она рассматривается как интегральная ее часть, что свидетельствует о патриотическом сознании хрониста.

Особняком стоит хроника, написанная Янко из Чарнкова (ок. 1320—1386 или 1387). Автор ее, духовное лицо, был видным политическим деятелем при Казимире III, не согласный с политикой его преемника, Людовика Венгерского, впал в немилость и был изгнан. Хроника по манере изложения приближается к мемуарам (дневнику) и охватывает события 1370—1384 гг., свидетелем которых был автор: правление Людовика и первые годы после его смерти. Хронист не скрывает своего отношения к политическим противникам, и это придает сочинению остро полемический характер. Исключительно много места отведено в хронике изображению быта и нравов современного общества.

Из произведений XIV в. светско-исторического содержания интересна «Песнь о краковском войте Альберте», написанная полатыни. Автор ее неизвестен. Вероятно, он был поляком, враждебно настроенным по отношению к немецким мещанам, населявшим польские города. В основе песни действительные события: бунт горожан против Владислава Локетка, организованный в 1311 г. немецким патрициатом. Посмертные жалобы войта, поплатившегося за свои действия тюрьмой и изгнанием, — такова употребленная автором форма изложения. Существовали, может быть, и более ранние исторические песни, до нас не дошедшие (например, песня XIII—XIV вв. о Петре Власте, во фрагментах реконструируемая на основании позднейшего пересказа).

В XV в. появляются латинские поэтические сочинения о известных людях того времени, как, например, эпитафия Адама Свинки на смерть героя Грюнвальда Завиши Черного (1428), или стихотворный диалог, посвященный кардиналу Збигневу Олесницкому (между 1460 и 1466 гг.). Одновременно в стихотворениях и песнях на латинском и польском языках находят отражение такие исторические события, как татарское нашествие 1241 г., Грюнвальдская битва, битва под Варной.

Известны и произведения, запечатлевшие некоторые стороны жизни и быта средневекового общества. В дидактическом стихо-

творении некоего Слоты (или Злоты), возникшем около 1400 г. и написанном по-польски, читателю преподносилось шутливое поучение, как следует держать себя в обществе за столом. Сочинение рисовало, с одной стороны, грубость нравов современного автору шляхетского общества, а с другой — свидетельствовало уже и о новых запросах, нормах и веяниях. Во второй его части содержались похвальные слова в честь женщин.

Стихотворная форма могла быть использована и для целей научно-дидактических. Так, например, стремление к распространению родного языка и выработке его норм нашло выражение в созданном около 1440 г. трактате о польской орфографии, прозаическая часть которого была написана по-латыни, а стихотворная по-польски. Автором его был Якуб Паркош (или Паркошовиц, ум. ок. 1455), воспитанник Краковского университета.

Не прошла литература XV в. и мимо социальных противоречий феодального общества. Неизвестный автор «Сатиры на ленивых хлопов» (вторая половина XV в.), по всей вероятности, лицо шляхетского происхождения, рассказывает, как ведут себя «лукавые пахари» на барщине, как плохо и нерадиво они работают. Сатира отражала нараставшее в польской деревне сопротивление крестьян обострявшейся эксплуатации. Тогда же возникла «Песнь об убийстве Анджея Тенчиньского» (около 1462), тоже вышедшая, по-видимому, из шляхетской среды. В ней излагается действительное событие: происшедшее в Кракове в 1461 г. убийство мещанами шляхтича-хорунжего. Песня проникнута ярой ненавистью и презрением к городскому сословию и отражает нараставший в XV в. антагонизм между ним и шляхтой. Оба эти произведения созданы на польском языке.

Появляются и первые лирические опыты как на латинском, так и на польском языках, стихи любовного содержания, исходящие, по-видимому, преимущественно из студенческой среды. Из латинских поэтических произведений внимания заслуживает еще поэма «Похвала Кракову», написанная в 1426 или 1428 г. Станиславом Цёлэком (не позже 1382—1437), занимавшим видное положение при дворе дипломатом и епископом. В ней воспеты красота и достопримечательности Кракова, окрестный пейзаж. Это уже в какой-то степени произведение с доминирующей художественной целью, хотя Цёлэку случалось подчинять перо и политическим страстям (ядовитый пасквиль по поводу третьего брака Ягайлы).

Характерным выражением тех представлений, которые определяли мировосприятие средневекового поляка, можно считать самое крупное и интересное из произведений светского содержания на польском языке — состоящую из 500 без малого стихов «Беседу магистра Поликарпа со смертью» (XV в.), автор которой неизвестен. В основе этой дидактической поэмы лежит широко известный в Западной Европе латинский диалог в прозе под таким же

названием. Здесь отразилось типичное для средневековья представление о смерти, ее всесилии и неограниченной власти над человеком. Примечательна «Беседа» и своим сатирическим характером. Смерть предстает перед ученым, жаждущим разгадать ее загадку, вступает в разговор с ним, хвалится могуществом, перед которым склоняются люди всех сословий, бедные и богатые, и попутно обличает разного рода пороки: невежество лекарей, плутни корчмарей, безнравственное поведение монахов, продажность судей, обжорство и т. д. Все это изображается подробно, живо и красочно, с большим юмором. Автор обнаруживает тонкую наблюдательность и незаурядное для того времени мастерство. Поэма написана богатым, сочным, подчас грубоватым языком. В XVI в. «Беседа» была переведена на русский язык и при этом несколько переработана. Интересно отметить, что польский оригинал не дошел до нас в полном объеме, так что древнерусский перевод памятника может послужить его реконструкции.

Запечатлела польская поэзия и новые идеи и веяния, проникшие на закате средневековья в передовые круги польского общества. В первой половине XV в. в Польше становится известным и находит последователей учение Яна Гуса, жестоко преследовавшееся католической церковью. Краковский университет официально был вынужден выступить против него, но вместе с тем оно встречает признание со стороны ряда профессоров (Ян из Людзиска, ректор Павел Влодковиц и др.). В числе их был Анджей Галка из Добчина (ок. 1400—после 1451), вошедший в польскую поэзию своею «Песней о Виклефе» (около 1449). Знакомство с трудами английского реформатора, положения которого были восприняты Гусом, сделало Галку искренним его приверженцем. Подвергшийся преследованиям, Галка вынужден был в 1449 г. бежать из Польши и нашел убежище у одного из силезских князей. В «Песне о Виклефе» он со страстной убежденностью восхваляет достоинства реформаторского учения, выступает с резким обличением католического духовенства, «римских антихристов». Литературные достоинства — свободно льющийся стих, легкая для восприятия форма, живой, выразительный язык — ставят «Песню» в ряд лучших произведений средневековой поэзии.

Подводя итоги сказанному ранее, следует сделать вывод, что XV век приносит заметный сдвиг в развитии литературы. Он выражается в сильном развитии, по сравнению с предшествующими столетиями, письменности на родном языке, в ограничении господства религиозной литературы и большей распространенности произведений светского содержания, в том, что наряду с прозой заметное место начинает занимать поэзия. Появляются и произведения, содержащие элементы художественного образного мышления и намечающие переход от синкретической письменности к художественной литературе в точном смысле этого слова.

ЛИТЕРАТУРА ПОЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

*

В XV—XVI вв. Польша переживает экономический подъем. Развиваются ремесла и торговля, в которой главную роль играл вывоз зерна на запад. Вторая половина XV и XVI в. — период расцвета польских городов. Однако они не добились такого политического положения, как города наиболее развитых европейских стран. Историческое развитие Польши пошло по иному пути. Происходит возвышение шляхты, полностью закрепостившей крестьянство, прежде всего среднепоместного дворянства, которому в ходе политической борьбы с магнатами удалось добиться от короля ряда привилегий. Начавшая складываться в Польше сословная монархия приняла своеобразную форму. Образовалась шляхетская республика, Речь Посполитая, с выборным королем во главе (первая «вольная элекция» состоялась в 1573 г., после смерти последнего из Ягеллонов). Законодательная власть принадлежала сейму, где решающим влиянием пользовалась шляхетская посольская изба. Польша успешно завершила Тринадцатилетнюю войну с крестоносцами (Торуньский мир 1466 г.), но не воспользовалась плодами победы для окончательного уничтожения Ордена. В противовес этому совершалась феодальная экспансия на востоке, на украинские, белорусские и русские земли, входившие в состав Литвы. В 1569 г. была заключена польско-литовская уния, согласно которой Польша и Литва соединялись в одно государство.

В обстановке экономического подъема, политической и религиозной борьбы, роста национального самосознания наступает яркий расцвет польской культуры. Средневековому всевластию церкви во всех областях умственной жизни общества приходит конец. Начиная со второй половины XV в. в Польше складывается и растет то новое, охватившее европейские страны течение, известное под именем гуманизма, которое повсеместно сопутствовало подъему культуры в каждой из стран, затронутой этим течением. Зарождение его, как правило, было связано в Европе с ростом городов и укреплением городского сословия, выдвигавшего свои требования и в области культуры, с оппозицией феодально-церковной культуре раннего средневековья, с движением за ее светский характер.

Своеобразие развития польских городов, относительная их слабость, по сравнению с городами других стран, придали свой оттенок и гуманистическому направлению в Польше. Носителями

его стали здесь не столько представители мещанского сословия, сколько передовые слои шляхты, особенно среднепоместной. Это было одной из причин, в силу которых гуманизм получил в Польше распространение не в радикальном мировоззренческом варианте, а в умеренно-компромиссном, не в раннебуржуазном, а в просвещенно-дворянском. Социальная база его оказалась не слишком широкой, скорее — преходящей. Та переделка, которую он произвел в общественном сознании, оказалась в конечном счете не слишком глубокой, во многом поверхностной и, как показало последующее развитие, в ряде отношений обратимой.

Просвещенной шляхте гуманистическое течение импонировало своей направленностью против церкви, с которой шляхте приходилось сталкиваться в борьбе за экономическое и политическое господство. В этих условиях гуманистические идеи находили благодарную почву и могли быть использованы. Имело значение и то, что новые стремления, шедшие вразрез с универсально-политическими претензиями церкви, созвучны были патриотическим настроениям передовой шляхты в моменты, когда шла борьба между сторонниками политики, преследующей национальные интересы, и проводниками чуждых политических влияний. Утверждая человеческую индивидуальность, гуманизм признавал и самобытность национальную.

Развитие гуманистического направления в Польше стимулировалось веяниями, проникавшими из других европейских стран. Идеи европейского гуманизма доходили до Польши по самым различным каналам: через польское юношество, часто получавшее образование в заграничных университетах (Болонском, Падуанском, Парижском и т. д.), через поляков-путешественников, бывавших в зарубежных странах, через иностранцев, по тем или другим причинам попадавших в Польшу, учившихся в Краковском университете, искавших политического убежища, состоявших при дворе, и т. д. Характер польских связей с западными гуманистами более всего определялся теми особенностями развития данного направления в Польше, о которых говорилось выше. Сеятелям гуманизма в Польше ближе всего было то его течение, которое представлялось мыслителями типа Эразма Роттердамского (в Польше, кстати, весьма известного, состоявшего в переписке с рядом поляков и имевшего польских учеников).

Ошибкой было бы считать, что польский гуманизм вырос только на основе воздействия извне. Потребность в мировосприятии, противостоявшем теологической доктрине, зародилась в Польше самостоятельно. Но живой контакт с представителями культуры тех стран, где гуманизм возник раньше и достиг особенно блестящего развития (прежде всего — Италия), широкие связи с ними, оказывали положительное воздействие на становление польского гуманизма, определяя его общеевропейские черты. Как результат такого влияния можно, например, рассматривать

обращение польских гуманистов к античной культуре, подражание древним образцам, увлечение классическими языками, особенно латинским. В восприятии же античности находила проявление специфичность польских условий и потребностей. Наибольшую популярность приобретают ораторская проза (прежде всего Цицерон), моралистика (из философов на первом месте — Сенека), занимательные истории, а из поэзии — анакреонтическая лирика, эпиграмма, буколики. Наряду с этим наиболее образованным людям известны были, конечно, античный эпос, трагедия и т. д.

Разумеется, переход от старого к новому совершался постепенно, с длительным периодом сосуществования. Новые веяния завоевывали место не сразу. Еще и в XVI в., в эпоху расцвета ренессансной культуры, можно встретить, например, произведения, и по своим жанрам и по содержанию связанные со средневековьем.

Подрыв господствующего мировоззрения в Польше, как и в других странах, осуществлялся, с одной стороны, в результате развития науки и национальной культуры, а с другой, — путем пересмотра религиозных доктрин. Те же предпосылки, которые обусловили развитие гуманистического течения, содействовали и распространению проникавших с запада идей реформации. Почва для восприятия их была подготовлена гусизмом, хотя непосредственно в самой Польше он не приобрел большого размаха. В XVI в. в Польше появляются многочисленные сторонники реформатских лозунгов и учений. Получают распространение лютеранство (больше в городах запада и севера страны), кальвинизм (преимущественно среди шляхты), рационалистическое учение социнианства с его широким просветительством, наиболее радикальная еретическая разновидность — арианство. Шляхта, особенно политически возвысившееся среднепоместное дворянство, в реформации усматривала действенное орудие в борьбе за сокращение привилегий и богатств церкви, церковных поборов. Примкнувшая к реформации шляхта закрывала католические костелы в своих владениях, присваивая себе их земельные угодья и доходы с последних. Успехи реформации и политическое влияние ее сторонников были настолько значительны, что оказалось возможным осуществление принципа веротерпимости: в период, когда Франция переживает Варфоломеевскую ночь, польская шляхта добивается признания равноправия лиц разных христианских вероисповеданий. Уже сам по себе этот факт свидетельствует о степени культурного развития Польши. Влияние реформации на польскую культуру было значительным. Сама вероисповедная борьба — когда велась путем полемик — заставляла мыслить, проявлять критицизм, приобщала к чтению. В Польше появляется, например, несколько переводов библии, сделанных сторонниками разных вероисповеданий. К этому же времени относится издание Иваном Федоровым «Ост-

рожской библии» (1580), пользовавшейся широкой популярностью как в Речи Посполитой, так и в России.

На развитии культуры лежит явственный отпечаток освобождения от универсального церковного давления. Религиозно-евангельские сюжеты, деяния святых и т. д. перестают составлять исключительный объект интереса людей искусства (или же выступают подчас как повод для передачи светского содержания). Обратив взор к земле, к событиям, на ней происходящим, писатели, художники, композиторы главным в своем творчестве делают человека с его переживаниями, достоинствами и недостатками. Аллегорический дидактизм постепенно уступает место непосредственному изображению реального мира. Все более яркое выражение в произведениях искусства находит авторская индивидуальность.

Неизмеримо возрастает роль национального языка в культуре, как и во всех областях жизни страны, что совершенно понятно в условиях идеологической активизации довольно широких слоев шляхты. При этом борьба за права польского языка ведется настойчиво и сознательно. Зафиксирован целый ряд публицистических и ораторских выступлений в его защиту. В XVI в. польский язык становится языком постановлений и заседаний сейма. Входит он и в практику городского самоуправления (хотя в ряде случаев препятствием оказывается наличие влиятельного немецкого патрициата). Все это не ущемляло ни знания латыни в образованных кругах, ни значения ее как языка международного культурного общения, как средства познания наследия прошлого. Примечательно, что в 1564 г. выходит первый латинско-польский словарь, составленный Яном Мончиньским (ок. 1520—ок. 1587).

Расширяется круг как пользующихся благами культуры, так и активно участвующих в ее создании. Растет число книг, растет количество школ разного уровня (в середине XVI в. — примерно около тысячи) и соответственно количество грамотных (немногим менее четверти мужского населения). А это рождало и потребности не только в душеспасительном, религиозном чтении, но и в занимательной прозе, и в сведениях о родине и мире, и в любовных стихах. Писательская деятельность уже перестала быть привилегией лиц духовного звания. К ней активно приобщаются просвещенные круги шляхты, выделявшие из своей среды публицистов, ученых, авторов художественных произведений, видевших именно в этих занятиях основную форму своего служения обществу. Менее значительным было участие мещанства, тем более, что надо учитывать наличие в польском городе большой немецкой прослойки (правда, к этому времени значительная ее часть уже ополячивается). Но и из этой среды выходит целый ряд известнейших литераторов и ученых (а в сфере искусства, еще ощущавшегося как область родственная ремеслу, роль мещанства была, естественно, большей). Мещанских сыновей все больше

среди студентов Краковского университета. С крестьянством дело обстояло, конечно, по-иному, но историками зафиксированы факты, когда удавалось получить образование и сыграть заметную роль в культуре людям крестьянского происхождения. Совершающаяся таким образом демократизация процесса развития культуры — конечно, сугубо относительная, ограниченная уровнем и возможностями того времени — определяет и углубление национальной самобытности и рост международной значимости польской культуры.

Именно в этот период культурные отношения Польши с остальной Европой приобретают такой характер, при котором речь идет уже не об одном восприятии и усвоении культурных ценностей, стремлении к достижению определенного уровня развития, но и о польском вкладе в общую культурную сокровищницу, о влиянии, которое и за пределами Польши оказывают крупнейшие ее культурные достижения. Польша перестает быть периферией европейской культуры. По отношению к России Польша продолжает играть роль посредника в литературном общении с Западом: через нее к нам из Европы приходят отдельные образцы художественной прозы и публицистики. Наряду с этим в России приобретают известность и оригинальные произведения польской литературы. С другой стороны, для польской историографии и публицистики характерен постоянный интерес к прошлому и настоящему восточнославянских земель. Тот факт, что часть из них оказалась в составе Речи Посполитой, оказал заметное влияние на ее культуру (использование восточнославянского фольклора, тематика ряда литературных произведений и т. д.).

Период культурного подъема, связанного с гуманизмом и реформацией, начинается во второй половине XV в. Время с конца XV и по XVI в. получило в истории польской культуры наименование «Золотого века», эпохи польского Возрождения.

Для архитектуры этого периода характерно развитие светского строительства. Оно нашло выражение в богато украшенных домах городского патрициата, в ряде дворцовых зданий, из которых на первом месте надо отметить перестроенный в начале XVI в. королевский дворец на Вавеле с его ренессансным внутренним двориком, окруженным галереями. Выдающимся произведением XVI в. является Зыгмунтовская капелла в кафедральном костеле на Вавеле с гробницами Зыгмунта (Сигизмунда) I и Зыгмунта II Августа, с внутренним убранством, в котором преобладают светские мотивы.

В изобразительном искусстве эпохи первое место заняли произведения Вита Ствоша (1445—1523) и прежде всего его получивший всемирную известность трехстворчатый, вырезанный из дерева алтарь в Мариацком костеле в Кракове. В библейских сценах, составляющих содержание алтаря, Ствош изобразил под-

линных людей своего времени, с подробностями их быта. Надгробия воздвигаются теперь не только королям, но и другим лицам. При этом в выполнении скульптурных портретов, украшающих надгробия, обнаруживается стремление достичь наибольшего сходства с оригиналом. Образцами творчества этого рода могут служить надгробия гуманиста Каллимаха, Яна Кохановского, бронзовые плиты-надгробия патрицианского рода Бонеров и такой своеобразный памятник, как «вавельские головы» — деревянные скульптуры в потолке Посольского зала во дворце на Вавеле.

Реалистические тенденции нашли отражение и в живописи. Первенствующее место в ней занял портрет. Писались портреты королей, магнатов, но наряду с этим и горожан, деятелей культуры. Весьма интересен, например, портрет университетского профессора Бенедикта из Козьмина. Начали появляться и картины, изображающие исторические события. Таковы, например, фрески в монастыре бригидок в Люблине, запечатлевшие триумфальный въезд Владислава-Ягайлы после Грюнвальдской битвы, или картина «Битва под Оршей». Одновременно развивалась миниатюра. Широко известны миниатюры, украшающие «Кодекс Бохэма». Крупным мастером этого жанра был краковянин Станислав Самостшельник (ок. 1480—1530).

Новыми чертами отмечено и музыкальное искусство XV—XVI вв. Хотя в произведениях выдающихся композиторов этого времени, Вацлава из Шамотул, Миколая Гомулки и других, преобладает еще религиозная тематика, но при создании их они обращаются к народному музыкальному творчеству, используя и высшие достижения западноевропейской музыки, прежде всего мастерство полифонии.

Центром развития науки был Краковский университет. Интенсивно развивались математика, астрономия, география, медицина и естественные науки. Можно перечислить многих выдвинувшихся тогда ученых, но, чтобы показать, каких высот достигла польская наука, достаточно назвать имя Миколая Коперника (1473—1543), создателя новой астрономической теории, явившейся вершинным достижением науки того времени и оказавшей огромное влияние на борьбу за новое, передовое мировоззрение. Копернику обязана своим развитием и математика, работал он и в других областях — географии, медицины, права, написал трактат «Об исправлении монеты», составлял карты Польши.

Следует отметить успехи польской историографии. В 1455—1480 гг. Ян Длугош (1415—1480) создает монументальный, в 12 томах, первый научный исторический труд — «Историю Польши» (на латинском языке). Для написания он привлек громадное количество отечественных и зарубежных источников, в том числе и русские летописи. От предшествующих хроник сочинение Длугоша отличало стремление историка критически подойти к описы-

ваемым событиям, особенно современным ему. Труд его проникнут горячим патриотизмом и одновременно терпимостью и даже симпатией к соседям Польши, в особенности к Руси. Мечтою Длугоша было полное объединение страны, возвращение отторгнутых польских земель. Выражая свою радость по поводу Торуньского мира, он писал: «... Ныне счастливым мню себя и своих современников, что очи наши узрели соединение родных земель в одно целое; но еще бы счастливее был я, когда бы дождался по милости божьей возвращения и соединения с Польшей Силезии, Любушской и Слупской земель; с радостью сошел бы в могилу и слаще был бы в ней отдых».

Благодаря личным связям с видными гуманистами, трем путешествиям в Италию Длугош близко познакомился с гуманистическим направлением — и это нашло отражение в его «Истории». Он знал и использовал труды современных ему историков-гуманистов, а также ориентировался на античных авторов (Цезарь, Тит Ливий), чьи сочинения собирал и изучал. Хроника Длугоша отличалась и литературными достоинствами, причем и они носили отпечаток новых веяний. В стиле и художественных приемах историк явно следовал классическим образцам, но одновременно обнаруживал и незаурядное литературное дарование, создавал великолепные сравнения и поэтические образы. Вершиной его мастерства является описание Грюнвальдской битвы. Большое литературное значение труд Длугоша имел еще и потому, что в нем приведены данные для характеристики литературы XV в., а также записан ряд произведений того времени, только благодаря этому и сохранившихся. Любопытно, что Длугош изложил в своем труде систему языческой славянской мифологии, которая, правда, является частично плодом его собственной фантазии и неизвестно, в какой степени отражает верования, реально существовавшие.

Из других исторических писателей этого времени следует назвать Мацея из Мехова (иначе — Меховита, Меховский; 1453 или 1457—1523), оставившего, наряду с «Польской хроникой» (1519), латинский «Трактат о двух Сарматиях» (1517), в котором излагалось множество этнографических и исторических сведений не только о Польше, но также о Литве и Руси (сочинение это получило известность и за пределами Польши). Вслед за Длугошем и Меховитой шел автор латинского труда «О происхождении и деянии поляков» (1555) Марцин Кромер (ок. 1512—1589), известный также как ревностный католический публицист. Он ориентировался в основном на зарубежного читателя, но приобрел популярность и у соотечественников. А под конец века уже на польском языке появилось сочинение, посвященное прошлому литовских, украинских, белорусских земель, под названием «Хроника польская, литовская, жмудская и всей Руси» (1582). Автором его был Мацей Стрыйковский (1547—после 1582), собрав-

ший огромное количество письменных и устных источников и прежде всего русских и литовских летописей. Стрыйковский тяготел к опоэтизированному воспроизведению прошлого, созданию живописных и выразительных его картин. Сочинения такого рода научно-историческими целями не ограничивались; они призваны были доставить современникам занимательное и поучительное чтение. При этом обнаруживается тяга к знанию не только польской истории. В середине века Марцин Бельский (ок. 1495—1575) публикует на польском языке обширную «Хронику всего света» (1551), которая, хоть и содержала немало фантастического, содействовала расширению кругозора тогдашнего читателя, явилась первым в Польше опытом изложения всеобщей истории и первым историческим трудом на польском языке. Хроники Бельского и Стрыйковского вызвали живейший интерес в России. Труд Бельского был переведен на русский язык уже в XVI в., а «Хроника» Стрыйковского в течение второй половины XVII в. четыре раза переводилась в Москве полностью или частично (1668, 1673, 1682, 1688). Бельский и особенно Стрыйковский привлекали к себе внимание обилием сведений по истории Руси, симпатией к ней, а также живостью и яркостью изложения. Можно совершенно определенно говорить о влиянии этих хроник на развитие украинской и русской историографии XVII в.

Перемены общекультурного значения, связанные с распространением гуманистических идей, со всей полнотой отразились в польской литературе, которая окончательно выделилась в этот период из прежней синкретической письменности и дала произведения прямого художественного назначения, обладающие эстетической ценностью и всеми чертами образного мышления.

Одним из провозвестников гуманизма в литературе был Гжегож из Санока (ок. 1407—1477), филолог и философ, глубоко впитавший идеи гуманизма, не признававший, как свидетельствует биограф, главенства теологии в системе наук. Он преподавал римскую поэзию в Краковском университете и сам был поэтом, автором латинской надгробной эпитафии Владиславу-Ягайле (1434) и ряда стихотворений, до нас не дошедших. Заслугой Гжегожа из Санока (под конец жизни львовского архиепископа) было создание первого в Польше литературного гуманистического кружка.

Зачатки гуманистического мышления можно усматривать в трактате Яна Осторорога (ок. 1436—1501) «Мемориал об устройстве Речи Посполитой». Сторонник сильной королевской власти и полной централизации государства, Осторорог выступал против католической церкви, требовал ограничения ее привилегий, подчинения духовенства светской власти. Частично идеи Осторорога навеяны, по-видимому, гусизмом, но, с другой стороны, в них можно уловить и связь с гуманистической мыслью.

Большой вклад в развитие польского гуманизма внес Филипп Буонакорси, известный под именем Каллимаха (1437—1496). Итальянец по национальности, ученый и дипломат, он покинул родину, спасаясь от преследований папских агентов, и в 1470 г. прибыл в Польшу. Радушно здесь принятый, Каллимах пользовался покровительством Гжегожа из Санока, а затем состоял при королевском дворе, выполнял дипломатические поручения, обучал сыновей Казимира Ягеллончика. Впоследствии двор Яна-Ольбрахта и двор брата его, епископа Фридерика, воспитанников Каллимаха, стали очагами гуманистических веяний. В кружок, сложившийся вокруг Каллимаха, входили литераторы и ученые, профессора университета, видные краковские мещане, духовные лица и придворные. Польская литература обязана Каллимаху введением нового жанра — биографии. Среди трудов его выделяется относящееся к 1476 г. жизнеописание Гжегожа из Санока, в котором автор представил идеал просвещенного современника, мудрого философа и гуманиста, а вместе с тем запечатлел интересные детали тогдашней польской культуры и быта. Созданы им также биографии короля Владислава Варненчика (ок. 1487) и Яна Длугоша (ок. 1478, авторство окончательно не доказано). Кроме того, из-под его пера вышел ряд элегий, эпиграмм, лирических стихов.

С гуманистическим течением в Польше связано еще имя немца Конрада Цельтеса (иначе Цельтис, 1459—1508), после странствий по европейским университетским центрам находившегося с 1488 по 1491 г. в Кракове, где он слушал университетские лекции и сам вел занятия по эпистолографии, риторике и поэтике. Пребывание в Польше запечатлелось в ряде латинских стихов Цельтеса. Он основал в Кракове литературное «Надвислянское общество» (Solidaritas Vistulana), содействовавшее распространению гуманизма в Польше. Среди членов его были известный астроном и математик Войцех из Брудзева (его лекции слушал Коперник), ученый гуманист и поэт Вавжинец Корвин и др.

Внедрению и распространению идей гуманизма и реформации сильно помогло появление в Польше книгопечатания (на рубеже 70—80-х годов XVI в. в стране было уже 17 типографий). Оно удешевило книгу, сделало ее доступной для широких слоев общества, способствовало укреплению литературы на родном языке. Первая книга на церковно-славянском языке была напечатана также в Польше, в Краковской типографии Фиоля в 1491 г. Во фрагментах сохранилась одна из первых известных нам печатных польских книг — «Рай души» (1513). Это переделка популярного в конце XV в. латинского молитвенника, выполненная Бернатом из Люблина (ок. 1465—ок. 1529), мещанином по происхождению, впоследствии принявшим духовный сан.

В 1522 г. вышло второе сочинение Берната — «Жизнь Эзопа Фригийца». Основная его часть — биография легендарного бас-

писца, восходящая к латинской редакции, принадлежавшей итальянскому гуманисту Римицию. Рассказ о жизненных перипетиях, шутовстве и смекалке легендарного раба, у тогдашнего читателя весьма популярный, давал образец хитроумного героя плебейской складки, героя генетически связанного с фольклорной стихией, с народно-приключенческим повествованием. В книгу вошел и сборник басен (около 200). Среди них были и басни, приписываемые Эзопу, и другие известные в средние века притчи и анекдоты, нередко с сочными бытовыми подробностями. Басни эти были Бернатом не столь переведены, сколь переделаны применительно к польской действительности. Моралистический комментарий давался нередко в лапидарно-выразительной форме народной пословицы. Такие переводы-переделки, заимствование формы и наполнение ее фактами местного происхождения не составляли особой польской специфики, а были нормальным явлением в литературе того времени.

Перу Берната принадлежит и диалог «Беседа Харона с Палинуром» (издан примерно в 1536—1542 гг.). Оригиналом для этого вольного перевода послужила латинская версия диалога, автором которой был псевдо-Лукиан (причем не непосредственно, а через чешскую обработку Микулаша Копача). Тут уже дает себя знать сочувствие Берната новым веяниям. Диалог отражает (в дополнениях к латинскому оригиналу) плебейскую неприязнь к богатым и знатным (анекдот о крупных ворах, расправляющихся с мелкими воришками).

Творчество Берната из Люблина, стоящее на рубеже средневековья и Возрождения, — прекрасная иллюстрация того, что поворот к новому культурному течению произошел не внезапно. Его литературная деятельность во многом еще связана с прежними традициями. Это сказалось и в выборе жанров, и в том, что свои произведения он писал характерным для средневековья восьмисложным стихом, и в религиозности, пронизывающей «Рай души», и в пристрастии к излюбленной средневековой тематике в «Жизни Эзопа». Одновременно в «Жизни Эзопа», в «Беседе Харона с Палинуром» Бернат воспроизводит черты реальной жизни, подмечает в ней пороки и несправедливость. Связь со старыми взглядами и формами не помешала Бернату склоняться к социальному радикализму и — еще до того, как в Польшу дошло эхо выступления Лютера, — высказывать суждения реформаторского характера.

В этом духе была выдержана вся переводная плебейско-мещанская литература XVI в., одним из зачинателей которой был Бернат из Люблина. Большой популярностью пользовались повести, авторами-переводчиками которых были большей частью бакалавры, печатники. В числе их, например, характерный для плебейского средневековья рассказ о состязании в хитроумии между смышленым простолюдином и прославленным мудрецом, окончив-

шемся в пользу первого, — «Беседы, которые вел мудрый король Соломон с Мархолтом, грубым и беспутным» (1521), перевод с латинского оригинала, сделанный Яном из Кошичек. Этому же плодовитому сочинителю принадлежит перевод «Понциана» (иначе «История о семи мудрецах», ок. 1530), сборника повестей восточного происхождения. «Римские истории», собрание морализаторских повестей, тоже составлены на основании популярной латинской редакции (переводчик с точностью не установлен, но выдвинуто предположение об участии в переводе Яна из Кошичек в сотрудничестве с Яном Сандецким-Малецким). Произведения такого рода не раз переиздавались в XVI в. и позже (через Польшу многие из них проникли на Русь). Они привлекали читателя не только занимательным содержанием, но и тем, что, попав в Польшу, подвергались переделке и приобретали злободневный характер. В них в смешном виде выводились короли, епископы, представители схоластической науки, простые же люди изображались умными и находчивыми.

Эти повести затмил своим успехом «Совизжал», в основе которого лежал сборник повестей, возникших в Германии около 1500 г. Первый известный нам польский его перевод появился примерно в 1530—1540 гг., а всего зафиксировано на протяжении XVI—XVII вв. 9 польских изданий (в XIX в. их было 21, в XX — 18). Авторы переводов остались неизвестны. В сборнике описывались веселые похождения народного героя Совизжала (немецкий Эуленшпигель), заступника неимущих и обиженных. Он выступает против правителей и их приближенных, против судей и лихоимцев, богачей и жадных торговцев, и благодаря своему природному уму и хитрости всегда одерживает верх, вызволяя из беды бедняков и оставляя в дураках их угнетателей. В «Совизжале» с полным правом можно усматривать зачатки польской приключенческо-плутовской литературы. Возникший в польской науке термин «совизжальская литература» охватывает произведения самых различных жанров (фацеции, песни и «фрашки», комедии и т. д.), имеющие сатирическо-бытовое, плутовское и вакхическое содержание и исходившие преимущественно из плебейской среды XVI—XVII вв.

Кроме веселых и нравоучительных сочинений, широко распространены были псевдоисторические, полуфантастические повести, тоже переводные. Особый успех выпал на долю «Истории о жизни Александра Македонского», переведенной впервые в 1510 г. Леонардом из Боньчи. Она сохранила популярность до конца XVIII в. (дошло 9 печатных изданий, первое из них — 1550). Пользовалась известностью еще «Троянская история» (1563), возникшая в результате контаминации двух латинских псевдоисторических сочинений, излагавших события, воспетые в «Илиаде».

Рядом с переводной прозой появляется и расцветает пышным цветом поэзия первых десятилетий XVI в., посящая уже подлинно ренессансные черты. Выступает целая плеяда поэтов: Павел из Кросна (ок. 1470 или 1474—ок. 1517), Анджей Кшицкий (1482—1537), Миколай Гуссовский (иначе Гуссовчик, Миколай из Гусова; между 1475 и 1485—после 1533), Ян Дантышек (1485—1548), Ян из Вислицы (ок. 1485—ок. 1520). Все они писали на латинском языке. Произведения их примечательны как достаточно высоким уровнем стихотворной культуры (в латинской поэзии того времени, естественно, более развитой), так и тем, что по ним можно составить какое-то представление о личности их авторов, пристрастиях и вкусах, подчас противоречивых, темпераменте и уме. А это уже верный признак возникновения поэзии в полном смысле этого слова и наличия ренессансного мироощущения.

Павел из Кросна, Кшицкий и Дантышек насаждали в польской литературе жанр придворной панегирической поэзии, характерной для периода Возрождения (эпиталамы на бракосочетание короля Зыгмунта I с Барбарой в 1512 и с Боной в 1518 г. и т. д.), писали патриотические стихи по случаю успехов польского оружия. Кшицкий был секретарем короля, в 1522 г. стал епископом *пшемысльским, затем — плоцким,* а в 1535 г. *примасом-архиепископом* гнезненским. Дантышек (мещанин по происхождению) служил в королевской канцелярии, много лет занимался дипломатической деятельностью, в 1537 г. получил *епископскую* кафедру в Вармии. Люди весьма образованные (Кшицкий учился в Болонье, Павел из Кросна и Дантышек — в Кракове), эти поэты неплохо ориентировались в умственной жизни тогдашней Европы, были лично или посредством переписки знакомы с ее видными представителями (итальянские гуманисты, Эразм Роттердамский, сподвижник Лютера Ф. Меланхтон и др.; Дантышек встречался в Англии с Томасом Мором). Павел из Кросна был магистром Краковского университета, знатоком латинской поэзии, комментатором Овидия, Вергилия, Персия и т. д. Почитатель Горация, он подражал его стилю, добиваясь легкости и звучности стиха («Ода к Аполлону», «К книге»). Наряду с панегириками, он писал стихи религиозного содержания (зарифмованные жития святых и т. д.).

Дантышек был поэтом широкого диапазона, известным и за пределами родины, первый из поляков увенчан был в Риме лавровым венком в признание поэтических заслуг. Он писал также гимны по случаю церковных праздников, пользовался библейским материалом, но не проходил мимо действительности своего времени (повествующая об опустошительных татарских набегах поэма «О бедствиях нашего времени», 1530), оставил также поэтическую автобиографию («Жизнь Яна Дантышка»).

В творчестве Кшицкого заметное место занимает ядовитая сатира, причем объектом ее оказывались подчас и представители церкви, неправедно живущие монахи и епископы. Есть эпиграммы

и в адрес королевского дома (например, Боны, покровительствовавшей сопернику поэта в соискании епископства). А соседствуют такие вещи с религиозными песнопениями, проникнутыми неподдельной набожностью. Более того, в по-ренессансному противоречивом наследии этого летописца и обличителя нравов можно встретить стихи до чрезвычайности непристойные (спустя годы вещи, вышедшие из-под пера высшего польского духовного сановника, оказались в числе запрещенных церковью). Обогатили отечественную поэзию политические стихотворные произведения Кшицкого, в которых отразились немалый его опыт и проницательность. Самое крупное из такого рода произведений — поэма «Жалобы Религии и Речи Посполитой» (1522), в которой (впервые создав персонифицированный образ опечаленной отчизны) Кшицкий обличает современников и предсказывает грядущие беды.

Миколаю Гуссовскому славу принесла поэма «О виде и дикости зубра и охоте на него» (1521—1522), написанная по заказу папы (автор состоял тогда при находившемся в Риме епископе плоцком). Приведя сперва все, что нашел он о предмете поэмы у других авторов, сочинитель дает свое описание могучего жителя пущ и красочно рассказывает об охоте на него. Уроженец Литвы, он с любовью воспевает природу родного края, сообщает о его истории, а попутно касается политических дел, указывая на турецкую опасность. Спустя много лет поэма настолько увлекла Яна Каспровича, что он сделал ее польский перевод.

Ян из Вислицы, вышедший из бедной мещанской семьи, воспитанник Краковского университета, известен поэмой «Прусская война» (1516). Автор излагает легенды о древних временах, о более близких событиях повествует по доступным ему источникам, воспевая победы Владислава-Ягайлы и его сына Казимира, одержанные в войнах с Тевтонским орденом.

Самым талантливым из польско-латинских поэтов XVI в. был рано умерший Клеменс Яницкий (1516—1542 или 1543). Сын крестьянина, он сумел благодаря своим блестящим способностям и помощи покровителей (Кшицкого, а затем просвещенного магната Петра Кмиты) получить основательное филологическое образование (завершенное в Падуанском университете). Уже в Италии талант Яницкого привлек к себе внимание: поэт был увенчан в Риме лавровым венком. Зная латынь в классических поэтических образцах и прекрасно владея ее стихотворной техникой, Яницкий оставил цикл лирических стихов, намного превосходивших все созданное в этой области на его родине. Пребывание в Италии отразилось в оставленных Яницким описаниях пейзажей и памятников этой страны. Его элегии и эпиграммы (книга их издана в 1542 г.) исполнены искренними и трогательными чувствами. Лучшая из элегий — «О себе самом для потомков» — подробный рассказ о жизни автора и вместе с тем свидетельство

его горячей увлеченности поэзией, которую Яницкий считал своим призванием. Всего сильнее он был в лирике, но под влиянием окружения обращался и к другим родам творчества, сочинив, например, цикл стихов, излагающих историю Польши от легендарных времен до Зыгмунта I, и сатиру «Жалоба Речи Посполитой» (1541 или 1542), по содержанию близкую поэме Кшицкого.

В то же время произведения, характеризующиеся достаточно высоким уровнем стихотворной культуры, начали появляться и на польском языке. Придворным стихотворцем был Станислав Клерыка (перед 1504—1562; настоящая фамилия — Гонсёрэк). В панегирическом духе выдержаны были его сочинения по случаю восшествия Зыгмунта-Августа на литовский (1529) и польский (1530) престол, бракосочетания королевы Изабеллы (1539), примечательные отделкой стиха и чувством меры, попыткой вложить в этот жанр нештампованное политически-патриотическое содержание. Творчество Клерыки имело большое значение для усовершенствования польского поэтического языка и стихосложения. Характерные черты применявшейся им системы, которые сохранились в дальнейшем развитии польской версификации, — силлабический стих, четкая цезура, точная и регулярная рифма. Клерыка ввел в употребление некоторые неизвестные ранее в польской поэзии размеры. Придерживаясь в ранних произведениях традиционного восьмисложного стиха, в панегириках он употребляет десяти- и двенадцатисложник, а также тринадцатисложный стих с цезурой после седьмого слога, который становится одним из основных польских стихотворных размеров.

Яркой звездой на литературном небосклоне середины XVI в. был Миколай Рей из Нагловиц (1505—1569).

С Реем в польскую литературу по-настоящему вошел шляхтич, причем во всей полноте интересов и склонностей, политических стремлений, повседневных забот и умственных исканий. Рей был писателем, как бы концентрировавшим в себе черты типические для его сословия. И то, что он писал, и собственная его личность — с такими чертами, как предприимчивость и практичность, страстность и живость темперамента, интерес к культуре и знаниям при определенной поверхностности их усвоения — находились в удивительном соответствии с обликом и запросами среднепоместной шляхты, вышедшей в эпоху Рея на передний край в политике и духовной жизни общества. Творчество Рея демонстрирует переход от средневекового аскетизма к жизнеутверждающему возрожденческому мировоззрению — и не в утонченно-придворном, не в ученом гуманистическом варианте, а в варианте, характерном для более или менее широкого шляхетского круга.

Непосредственных контактов с западным гуманизмом через личные связи с его корифеями, пребывание в его центрах, вхождение в поток его ученых поисков Рей не имел. Он читал совре-

менную литературу на латинском языке, полонизируя положения гуманистов в меру их пригодности и понятности грамотному и развитому поляку. Возрожденческое начало в творчестве Рея целиком выросло на родной почве, питаемое польской действительностью со всеми противоречиями и недостатками. Горячий патриот, Рей пишет свои произведения исключительно на польском языке.

В литературе Рей выступал как публицист, сатирик и моралист. Это было как нельзя более в духе той эпохи. Активный деятель реформации и заядлый враг католицизма, Рей, естественно, создал ряд сочинений религиозного содержания. Но религия интересовала его все-таки в связи с теми совершенно конкретными и земными проблемами, которые обусловили происходившую вокруг нее борьбу, богословские сюжеты привлекали ровно в той степени, в какой касались человека светского с его мировоззренчески-моральными запросами. При этом Рея как идеолога увлекала не игра ищущего ума, не формулирование новых истин, не состязание с образованными собратьями, не учено-догматические тонкости, а стремление пропагандировать то, во что он верил, обличать то, что отрицал. Все истины и явления того времени Рею представлялись и доносились им до читателя в конкретно-жизненной значимости и наглядности, обрастали под пером зоркого наблюдателя и бытописателя плотью фактов, черпаемых из действительности и щедро воспроизводимых в его книгах. Отсюда стихийная реалистичность и злободневность его творчества, сказывающиеся и там, где он обличает пороки общества, и там, где поучает современников.

Профессией Рея литература не была. Но она была увлечением всей его жизни. И в том факте, что этот польский помещик прекрасно чувствовал силу печатного слова, пользовался им как оружием, создавал произведения, требовавшие нешуточного труда, оказался автором плодовитым и разносторонним, нельзя не увидеть отражения культурного прогресса в жизни польского общества, где литература уже тогда заняла место достаточно почетное. Разносторонность Рея проявилась в обращении его к ряду стихотворных жанров: дидактическая поэма («Подлинное изображение жизни достойного человека»), «фрашка»-эпиграмма («Зверинец», «Фиглики»), диалог («Краткая беседа между тремя особами: Паном, Войтом и Плебаном») и т. д. А его «Житие Иосифа» и «Кунца» можно рассматривать уже как зачатки драматического творчества, хотя и очень несовершенные. Как прозаик Рей, безусловно, ярче, чем как стихотворец — и эта сторона его мастерства проявилась и в публицистике, и в проповеднической прозе («Постилла»), и в переложении «Псалтыри», и в прозаической части дидактического трактата «Зерцало». Средневековое наследие отозвалось у Рея не только сторонами, уходившими в прошлое, не только книжной своей традицией, но и теми элемен-

тами культуры, которые имели широкое бытование. Юмор, гротескно-комическое начало, свойственные народному образному мышлению, дают себя знать в произведениях Рея и являются одним из показателей их ренессансного демократизма. Народный элемент ярче всего проявился в языке его произведений. Под пером Рея польский литературный язык приобрел новые самобытные черты, впитав в себя многое из повседневной разговорной речи.

Другие авторы, обращавшиеся, как и Рей, к широкому шляхетскому читателю, стоявшие примерно на том же уровне образованности и завоевавшие значительную популярность, по таланту и литературному значению ему существенно уступают.

Марцин Бельский, упоминавшийся выше как историк, не имевший, по-видимому, систематического образования самоучка, начитанностью обязанный пребыванию при дворах меценатов, дебютировал переводным прозаическим сочинением «Жития философов» (1535), повествующим о знаменитых людях древности и вымышленных персонажах, популярных в средневековой литературе. Перевод сделан с чешской (М. Конача) переработки латинского сборника анекдотов, являвшегося в свою очередь компиляцией. Заметнее литературные заслуги Бельского в сатирико-нравоописательном жанре. Сборник его стихотворных сатир датируется 1566—1567 гг. Лучшая из них — «Беседа новых пророков, двух баранов с одной головой». В ней каменные изваяния баранов на рыночной площади в Кракове обмениваются своими наблюдениями над происходящим вокруг. Возникают любопытные картинки тогдашней городской жизни, плутовства купцов, отношений между шляхтой и мещанством, сильной неприязнью к которому пронизано сочинение Бельского. Сатира «Женский сейм» была создана в подражание Эразму Роттердамскому и содержала обличение различных пороков, встречающихся в обществе. В «Майском сне одного пустынника в роще» доминирует политическая антитурецкая тенденция (в аллегорических образах птиц и зверей автор изображает европейские государства).

Мазовшанин Бартломей (Бартош) Папроцкий (ок. 1543—1614) усердно собирал средневековые басни и притчи. Переделкою известного латинского сборника Пергамена является его книга «Рыцарский круг» (1576), довольно популярная, несмотря на устарелость содержания и тяжелый, засоренный латинскими цитатами язык. Такой же компилятивно-архаичный характер носили пользовавшиеся успехом сочинения Папроцкого на семейные темы: «Десять заповедей мужьям» (1575) и «Наставления разных философов как выбирать себе жену» (1590). Но более всего прославили Папроцкого геральдические труды. Подражая соответствующей части реева «Зверинца», он сперва выступил с прославлением польской шляхты на украинских землях («Паноша», 1575), затем составил стихотворный синтез геральдического трак-

тата и изложения рядовых шляхетских преданий под названием «Гнездо добродетели» (1578) и, наконец, опубликовал гербовник («Гербы польского рыцарства», 1584). Некоторые книги Папроцкого («Рыцарский круг», «Королевский сад», 1599) в XVII в. были переведены на русский язык.

Иной, по сравнению с Реем, тип связи с европейским культурным развитием, иной образец дворянина — человека польского Возрождения, ориентацию на иного читателя, а также, в соответствии с этим, и иной стиль ренессансной польской прозы представляет Лукаш Гурницкий (1527—1603), виднейший прозаик XVI в. Сын небогатого освенцимского мещанина, он, пользуясь покровительством дяди, поэта Клерыки, получил образование в Падуанском университете, служил при магнатских, а затем при королевском дворе, стал секретарем Зыгмунта-Августа, был возведен в шляхетское достоинство и приобрел значительное состояние. Выступал Гурницкий как историк («История Короны польской... от 1538 до 1572 года», между 1597 и 1603) и как политический писатель (трактаты «Разговор поляка с итальянцем о польских законах и вольностях» и «Путь к полной свободе», оба между 1588 и 1598), обнаруживая знакомство с западной политической мыслью, критическое отношение к слабостям государственного строя Польши. Однако основным его сочинением является книга «Польский придворный» (1566). Источником для нее послужило весьма популярное в то время произведение итальянского гуманиста Бальдассарре Кастильоне «Придворный» (1528). Но ролью переводчика Гурницкий никак не ограничился (хотя блестяще продемонстрировал там, где считал возможным следовать оригиналу, способность польского языка передавать в тончайших оттенках содержание иноязычного текста). Он создал вольную переделку в духе тогдашних обычаев. Действие перенесено им в Краков: оно происходит при дворе епископа Мацеёвского. Персонажи книги — польские дворяне, а содержание их рассуждений, те примеры и анекдоты, на которые делаются ссылки, взяты большею частью из польской жизни.

Потребность отечественного читателя в энциклопедическом своде житейских наставлений, подаваемых в образной форме (к этому времени со своим идеалом «достойного человека» выступил уже в своей поэме Рей), Гурницкий удовлетворял на иной лад, нежели автор «Подлинного изображения» и появившегося чуть позже книги Гурницкого «Зерцала». Он рисует в своем сочинении тоже идеальный образ, но не среднепоместного шляхтича, как у Рея, а шляхтича-придворного, человека более основательной культуры и более утонченных вкусов и нравов, тип, к европейскому дворянскому эталону более близкий. От придворного Гурницкий требует сочетания разнообразных качеств, в сумме ведущих к физическому и нравственному совершенству, к сочетанию красоты и добра. В число их входили не только физическое изя-

щество, знание этикета, владение навыками, дворянину приличествующими, но и образованность, интеллектуальное развитие, умение следовать гуманистическим этико-философским принципам. Сфера практических забот, частно-семейных отношений, естественно, не находит у Гурницкого широкого отображения и связь его с польской почвой не так крепка, как у Рея. Зато он дает достаточно живую картину польской дворянской ренессансной культуры в самых ярких ее проявлениях, оставляет в своих анекдотах меткие зарисовки жизни феодальных верхов тогдашней Польши.

Написана книга Гурницкого великолепной, тщательно отделанной, гладко льющейся прозой, освобожденной от повторений и избитых оборотов, точной и экономной в выражениях. Гурницкий придавал большое значение развитию польского литературного языка, работал над его совершенствованием, заботился об его чистоте, боролся против излишних латинизмов и других ненужных заимствований (хотя влияние на его прозу латинского синтаксиса несомненно). В текст «Придворного» вошли ценные рассуждения автора о языке.

Вершина развития поэтической культуры Возрождения — творчество величайшего представителя старопольской литературы Яна Кохановского (1530—1584).

Он был писателем иного склада, нежели Рей. Гуманистическая образованность сыграла в его творчестве роль самую первостепенную и уровень ее был настолько высок, что позволил Кохановскому культурные богатства своей эпохи и древности воспринимать в высококачественных образцах, как правило, без чужого посредничества, ориентироваться в них свободно, со всею компетентностью, так чтобы выбирать из них созвучное данному этапу отечественной культуры, пригодное для удовлетворения национальных потребностей. А чуткость к этим потребностям, крепчайшая связь с национальной почвой были основой поэзии Кохановского, не чуждавшегося сюжетов патриотических и политических (лирика, поэмы «Сатир», «Согласие» и т. д.), не пренебрегавшего сочными подробностями польского быта и нравов («Фрашки»), изображавшего человека и природу в национально-конкретной определенности, не прошедшего мимо фольклорной образности и ритмики. Такое гармоническое единство сделало Кохановского поэтом в высшей степени польским и вместе с тем поэтом вполне европейским как по уровню стихотворного мастерства, так и по приобщенности к культурно-мировоззренческим исканиям эпохи. Символична сама двуязычность творчества Кохановского, добившегося блестящих достижений как в поэзии латинской, так и в польской, развившего опыт плеяды латинских поэтов первой половины века и своих предшественников, писавших на родном языке. А решительная победа отечественной языковой стихии в его творчестве, польские шедевры которого далеко

превосходят латинские опыты, ознаменовала полную зрелость польского языка и культуры эпохи Возрождения. Поэзию Кохановского мы можем считать концентрацией бурной динамики литературного развития XVI в., преодолевавшего ту дистанцию, которая отделяла его от других стран. Преодоление это не оказалось, правда, окончательным — не случайно литература Польши после Кохановского не выдвигает (вплоть до выступления Мицкевича) художников с дарованием такого же масштаба. Но титанический труд, проделанный Кохановским как создателем национальной поэтической культуры, включая сюда разработку жанров, язык, образность, стихосложение, не пропал даром, использовался с большей или меньшей степенью удачи поэтами разного уровня и навсегда остался примером художественного совершенства, вдохновляющим стимулом. В известной степени роль его можно приравнять к тому, что во Франции сделала для национальной поэзии «Плеяда», с тем, однако, что рядом с Кохановским не стояла группа способных равняться с ним соратников.

Выпавшая на долю Кохановского гигантская задача потребовала от него максимальной разносторонности. Конечно, он прежде всего лирик. Но не подлежат сомнению его возможности как сатирика и летописца нравов. Драматический его опыт, трагедия «Отказ греческим послам», остался ярчайшим явлением старопольской драматургии. Еще более разительна та многогранность, которую показал поэт в рамках отдельных жанров. «Фрашка» у Кохановского — это и юмореска, и сатирический портрет, и любовный мадригал, и поэтически-философская миниатюра, сентенция. «Песни» объединяют лирику и любовную, и пейзажную, и философскую, и патриотического содержания. В «Собутке» кроется зародыш будущей польской идиллии-«селянки».

Создавая произведения прямого общественного назначения, Кохановский не сводит своего творчества к целям грубо утилитарным. Эстетическая задача ставится им в центр литературной деятельности. И в странствии на вершину Парнаса он видит служение делу национальному, вклад в прославление польского имени. Тот идеал человека, который Кохановский исповедовал, он не пытался уже излагать на сугубо дидактический манер, в виде наставлений и примеров для подражания. Он складывается у поэта из ценимых им человеческих качеств и завоеваний, таких, как духовная независимость и спокойствие, чуткость к прекрасному, земным радостям, умение властвовать разумом над страстями, добродетели семейные и гражданские. Он формулируется при одновременном осмыслении окружающего мира и раскрытии субъективно-лирического начала, при огромной роли собственного «я» поэта, от реальной современности неотделимого, высказываемого в богатейшей гамме чувств и размышлений. Оставаясь человеком своего времени, польским шляхтичем, поэт-гуманист идеал этот выражает через компоненты в сущности общечеловеческой

значимости. Он как бы чувствует, что конкретная проза шляхетского бытия, которой так много внимания уделяли его современники, — это явление сугубо иного, непоэтического ряда.

Человеческое бытие предстает в поэзии Кохановского в различных своих аспектах, жизнеутверждение достигается в ней различными путями. «Фрашки» и «Песни» демонстрируют нам освоение поэтом радостно-чувственной стороны действительности, взятой и в лирическом, и в комическом плане, пафос соприкосновения с прекрасным, восхищенного удивления. Такое жизнеутверждение не было сквозным мотивом поэзии Кохановского: в «Тренах» оно проходит через кризис, дает себя знать трагическая сторона бытия, требующая утверждения через преодоление трагизма. Кохановский здесь обращается к религии, обращается со всей искренностью веры и надежд, но разрешение противоречия совершается в конечном счете на путях рационалистических, при помощи аргументов в сущности житейских, основанных на человеческом жребии и опыте. И для поэта, пытавшегося религию совместить с гуманизмом, религиозного без фанатизма, без вероисповедных крайностей, это показательно.

Рациональное начало в творчестве Кохановского проявлялось и эстетически. Поток жизненного материала он не оставляет неупорядоченным, не воспроизводит бессистемно, чувствует необходимость не поддаваться его натиску. Кохановскому присуще сознание обязательности дисциплинирующего начала для воспроизводящего действительность художника. Опорою в этом отношении ему служила ориентировка на классические образцы словесного искусства, которые давала античность. В польскую поэзию он вносит принцип цельности, строгой завершенности формы как средства художественного миропознания.

Тенденции, отмеченные выше (прежде всего, связанные с рационализмом и увлечением античностью), дают основание отметить у Кохановского элементы, которые могли бы — при ином общественно-культурном развитии Польши — стать исходным пунктом для формирования всесторонне разработанной эстетической системы (как классицизм XVII в.). Так не случилось. Но в последующие эпохи к поэзии Кохановского всегда обращались или ссылались на нее художники, стремившиеся к классической ясности, здоровой цельности, гармоничной форме.

Влияние Кохановского на развитие польской поэзии было огромным. Всего явственнее проявилось оно в лирике. Уже в XVI в. появились поэты, считавшие себя учениками Кохановского, обнаружившие стремление ему подражать. Среди его младших современников выделяется своим талантом рано умерший Миколай Сэмп Шажиньский (1550—1581), чей стихотворный сборник «Польские ритмы или стихи» появился уже после смерти автора, только в 1601 г. (многое вообще осталось в рукописи). Это был поэт широкой литературной эрудиции. Среди поэтических его учи-

телей, кроме Кохановского, были древние: Гораций, Катулл, Овидий, знал он поэзию Петрарки и петраркистов, испанских лириков. Талант Шажиньского исключительно лирический. Он у́же, одностороннее Кохановского, менее восприимчив к краскам внешнего мира, склонен к рефлексии и меланхолии (она заметна и в его любовных стихах). Но зато он не менее остро ощущает превратность человеческого бытия и трагичнее воспринимает его противоречия, создает лирику, основанную не на гармоническом примирении, а скорее на неизживаемом разладе. Объяснением этому может быть как наметившийся спад ренессансного оживления, так и несчастия личной жизни поэта, прежде всего — неизлечимая болезнь. Шажиньский постоянно подчеркивает непрочность земных радостей, но не впадает при этом в мрачное жизнеотрицание, не теряет ощущения прекрасного, хотя замыкается во внутренний свой мир, мир раздумий о смысле жизни и боге. Религиозная вера, надежда на божье милосердие играют у него роль утешения. И вместе с тем поэт чувствует права и слабости человеческой природы, невозможность того аскетического совершенства, которое религией провозглашается. При всей своей глубокой религиозности Шажиньский не впадает в примитивное самоограничение и экстаз. Он не повторяет догматических истин, не славословит, он мыслит, мотивы библейской поэзии (псалмы, книга Иова) старается осознать и развить. В блуждании среди мучивших его вопросов Шажиньскому удается внести в польскую поэзию новые тона, присвоить ей, пусть в религиозной оболочке, язык философско-медитативный. Весьма высоко стихотворное мастерство Шажиньского. Он успешно разрабатывает сложные формы (особенно хороши его сонеты), создает выразительные образы, смелые лексические сочетания, добивается мелодичного течения стиха и четкого ритма. При несомненной связи с традицией Возрождения Шажиньский выступает и как предвестник новых тенденций, которые разовьются позднее в поэзии барокко, а у автора «Ритмов» выступают как в содержании, так и в форме его произведений.

Скромнее выглядят достижения польской драматургии XVI в. Безусловное значение имели зачатки оригинального драматического творчества, которыми явились опыты Рея и Кохановского. Но носили они единичный характер и на сколько-нибудь интенсивное развитие театра не могли опереться. У нас нет развернутых сведений о наличии в городе традиции народных зрелищ, о существовании массового театра не могло быть и речи, что вполне понятно при учете особенностей развития польского города. Театральные постановки при королевском и магнатских дворах в XVI в. носят эпизодический характер.

Жанр мистерии, пышно развившийся в средневековой Европе, в польских памятниках XVI в. засвидетельствован еще слабо (хотя известность его в Польше подтверждается косвенными

Mikołáia Sępá Szárzyńſkiego / Rytmy ábo Wierſze Polſkie.

Po iego śmierći zebráne y wydáne.

Roku Páńſkiego 1601.

«Ритмы» М. Сэмп Шажиньского

данными). Единственный дошедший до нас текст польской мистерии носит название «История о славном Воскресении господнем», датируется примерно 1580 г. и издан ченстоховским монахом Миколаем из Вильковецка (ум. 1601), степень авторства которого точно не установлена, но, по-видимому, невелика. Это переработка версии более ранней, первой половины века, и, вероятно, лишь части более широкого «действа о страстях господних». Живой и динамичный диалог, наличие комических сцен и гротескных персонажей обусловили сценичность и популярность этого произведения (оригинальная его постановка осуществлена была в недавнее время). К немногочисленным образцам польского моралите можно отнести в какой-то степени реева «Купца» и «Комедию Юстина и Констанции» (1557) упоминавшегося выше Марцина Бельского.

Гуманистическое увлечение античностью в драматургии дало себя знать и оригинальной разработкой древних сюжетов (сюда можно отнести стоящую особняком, не вызвавшую подражаний трагедию Кохановского), и появлением переводов. Гурницкий издал в 1589 г. перевод трагедии Сенеки «Троянка». Перевод комедии Плавта «Три монеты» под конец века был сделан Петром Цеклиньским (1558—1604). Но первым печатным драматическим польским текстом был перевод латинской драмы немецкого гуманиста Лёхера «Суд Париса» (1542, автор перевода не установлен). Известно, что еще ранее, в 1522 г., драма эта была исполнена краковскими студентами на латинском языке в королевском дворце. Примечательно, что с нею до нас дошли две старейшие польские интермедии, обозначавшие границы между действиями и носившие комический характер.

Эпоха Возрождения ознаменована бурным развитием публицистической литературы.

Самым видным ее представителем был Анджей Фрыч Моджевский (ок. 1503—1572), писатель с мировым именем. Сын бедного шляхтича, он учился в Краковском университете, затем принял духовный сан, состоял на службе у гнезненского архиепископа (затем у его племянника, видного гуманиста), несколько лет служил в королевской канцелярии. Неоднократно он выезжал за границу, год пробыл в центре реформации, Виттенбергском университете (при этом познакомился с Лютером и Меланхтоном). С 50-х годов, отдавшись литературной деятельности, он поселился на родине, в Вольбоже, где принял по наследству должность местного войта. Тогда же Моджевский подвергся преследованиям церкви (сочинения его папа внес в число запрещенных) и вынужден был прибегнуть к заступничеству короля.

Самое полное выражение убеждения Моджевского нашли в труде «Об исправлении Речи Посполитой», первое неполное издание которого вышло в 1551, а последующие (полные) в 1554 и 1559 гг. Сочинение это состоит из пяти книг: об обычаях, пра-

вах, войне, школах, церкви. Критикуя существующий строй, Моджевский излагает свои взгляды на государство, право, отношения между сословиями, на образование и воспитание. Он выступает за крепкую королевскую власть, за централизацию государства, против засилья светских и духовных магнатов. Моджевский не возражает против сословного деления, но считает, что никто не связан со своим сословием навечно. Шляхетство приобретается, по его мнению, не ценой богатства или родовитого происхождения, а исключительно собственными заслугами, следовательно, шляхтичем может стать выходец из любого сословия, имеющий на это право.

Не посягая на существование сословий, Моджевский полагал, что надо стремиться к гармонии, равенству. Равенство это он понимал не в экономическом, а в нравственном плане: как искоренение качеств, порождающих сословную рознь, в первую очередь — зазнайства, надменности, высокомерия знатных. Каждое сословие, по Моджевскому, необходимо государству и имеет право на свое достоинство. Вместе с тем он считал, что сословия должны быть равны перед законом. Эту мысль Моджевский высказал еще в ранних трудах («О каре за мужеубийство», 1543), выступая против такого положения, когда, например, убийство шляхтича наказывалось тяжелее, чем убийство крестьянина, а виноватый карался тем строже, чем ниже стоял в социальной иерархии. В трактате «Об исправлении Речи Посполитой» он сформулировал ее еще четче и выдвинул как одно из важнейших требований, опередив его реализацию в Европе на целых два столетия. Моджевский резко осуждал шляхту за эгоизм, пренебрежение к другим сословиям. Выступая в защиту мещанства, он решительно высказывался (в одном из других сочинений) против «безбожного закона», лишавшего горожан права иметь земельные владения («Речь Перипатетика правдоречивого», 1545), за ограждение городского плебса от произвола патрициата. В своем трактате Моджевский поднял голос и в защиту крестьян. Рассматривая их повинности в пользу помещика как плату за землю, которую крестьянин обрабатывает для себя, не являясь ее владельцем, он возражал против чрезмерной эксплуатации, захвата крестьянских наделов, жестокого обращения с крепостными.

Моджевский был горячим сторонником просвещения, склонялся к идее светского образования. Не случайно во второй половине XVIII в., в эпоху Просвещения, его мысли стали особо популярными и актуальными. Религии как таковой Моджевский, человек верующий и образованный теолог, ни в коей мере не отрицал. Но в основу своих представлений об идеальном общественно-государственном устройстве он клал, как истинный гуманист, требования человеческой природы, которую христианское учение должно было, по его мысли, облагородить. Ряд произведений Моджевского содержал критику церкви и духовенства и

прогрессивные требования (например, национального языка в богослужении). Есть у него выступления против политической власти папы, содержавшие идею независимости светской власти от церкви.

Трактат «Об исправлении Речи Посполитой» был переведен на несколько европейских языков и принес автору широкую известность. На польский язык его перевел к 1577 г. один из лучших переводчиков того времени, кальвинист, поэт и музыкант Циприан Базылик (ок. 1535—после 1591). Он привлек к себе внимание и в России. В XVII в., когда в самой Польше труд Моджевского был полузабыт, русские переводчики сделали его тщательный перевод. Своими государственно-правовыми взглядами, своим подходом к выступающим в действительности общественным силам Моджевский выделяется на фоне современных ему европейских мыслителей. Воззрения Моджевского — вершина развития польской общественной мысли феодального периода.

Моджевский не был, однако, в общественной мысли Возрождения одинокой фигурой. Рядом с ним заслуживают упоминания публицисты так называемого арианства (Моджевский сблизился с ним под конец жизни). Ариане, или «польские братья», — это выделившееся в 1562 г. на синоде в Пинчове левое крыло реформации, среди проповедников которого были наряду со шляхтичами и выходцы из низов. Сущность арианского учения в теологических вопросах состояла прежде всего в отрицании таинства св. Троицы (антитринитаризм), учения о трех лицах единого бога. Но ариане выдвинули и социальные лозунги, которые носили ярко выраженный антифеодальный характер. Наиболее радикальные из арианских идеологов выступали против крепостничества, защищали крестьян и ремесленников, порицали богатство и роскошь, требовали равенства сословий, общности имущества, в том числе и земельных владений. Они призывали шляхту отказаться от пользования трудом своих крестьян и работать самой, высказывались против государства как орудия угнетения народных масс, отрицали военную службу и самые войны. Свой идеал человеческих отношений они попытались воплотить на практике, организовав в 1569 г. «показательную» общину в г. Ракове, ставшую центром социнианства, и создали там свою академию, превратившуюся в очаг развития творческой мысли, передовых для того времени общественных стремлений.

Арианская публицистика была неоднородна. Например, один из виднейших авторитетов арианства, Симон (Шимон) Будный (ок. 1530—1593), по происхождению мелкий белорусский шляхтич, автор прекрасного перевода библии (полн. изд. 1572), обогатившего польский язык, занимал крайне радикальную позицию в вопросах теологических («О важнейших пунктах христианской веры», 1576), но по проблемам социальным высказывался с осто-

рожностью. Принцип евангельского непротивления злу он пытался совместить с существованием организации общества («О чине, меч употребляющем», 1583). На церковных делах сосредоточил свое внимание блестящий арианский проповедник, прославившийся страстностью выступлений и богатством речи, Марцин Кровицкий (ок. 1501—1573) — яростный обличитель папского Рима, автор сочинений «Защита истинного учения и стародавней веры христианской» (1560) и «Образ и подлинный портрет антихристов» (1561). Гжегож Павел из Бжезин (ок. 1525—1591), происходивший из мещан, тоже активно участвовавший в теологической полемике, был уже одним из представителей левого течения в арианстве и по социальным вопросам высказывался в радикальном духе. Марцин Чеховиц (1532—1613), сын бедного ремесленника, был человеком весьма образованным, хорошо знакомым с идеями европейской реформации (он посетил, в частности, анабаптистские коммунистические общины в Моравии). Чеховиц решительно высказывался за социальное равенство и упразднение частной собственности, что нашло отражение в его выступлениях на арианских синодах и в главнейших сочинениях (например, превосходные по языку и стилю «Христианские беседы», 1575). Писал он и песни религиозного содержания. Петр из Гонёндза (ок 1530—ок. 1572), учившийся в Падуе, был наиболее последователен в своем отрицании феодального строя, за что подвергся осуждению даже со стороны своих единоверцев. Многие сочинения его погибли или сохранились не полностью (в числе их трактаты против обряда крещения во младенчестве). Петр из Гонёндза, осуждая социальный гнет, отрицал необходимость какой бы то ни было государственности, призывал единоверцев к объединению в общины и разрыву с несправедливым строем своего времени.

Передовая общественная мысль и идеи реформации, естественно, находили себе в польской публицистике и ожесточенных противников. Активным церковным писателем и теологом с европейской известностью стал, например, крупнейший деятель воинствующего католицизма в Польше кардинал Станислав Хозиуш (1504—1579), прославившийся прежде всего своим «Исповеданием христианской католической веры» (1553), переведенным вскоре с латинского на французский и немецкий языки. Целая плеяда католических писателей выступала против арианства.

Антиподом Моджевского был блестящий, темпераментный и влиятельный публицист эпохи Возрождения Станислав Ожеховский (1513—1566), учившийся в Кракове, Германии, Италии. На первых порах он вступил в острый конфликт с церковью, выступив против целибата (безбрачия ксендзов), и навлек на себя после женитьбы в 1551 г. суровые преследования. В 60-е годы он выступает уже как правоверный католик, громит реформацию, в первую очередь ариан. Как политик он выступал в противопо-

ложность Моджевскому за исключительные привилегии и политическое господство магнатов и шляхты, считая, что мещанство и крестьянство обязаны служить им. По мнению Ожеховского, светская власть должна была подчиняться церковной, поскольку от нее получена и на нее опирается, идеальное государственное устройство должно было возглавляться папой. Идею шляхетской вольности он защищал в ряде сочинений, первое из которых (на латинском языке) называлось «Верноподданный» (1543) и было попыткой по образцу «Зерцала» Рея и «Польского придворного» Гурницкого нарисовать образ идеального правителя, который отвечал бы интересам шляхты, содержало поучения, обращенные к королю. Против Моджевского, с которым когда-то был в дружбе, Ожеховский выпустил специальное сочинение, бросив ему обвинение в ереси.

Уже в последние десятилетия XVI в. в польской литературе проявляются новые идеологические и художественные тенденции, которые получат полное развитие в последующий период, отмеченный наступлением контрреформации и преобладанием барокко.

Миколай Рей

(1505—1569)

Рей был писателем, в творчестве которого ярко проявилась национальная специфика польского Возрождения. Носителем новых веяний в идейной жизни общества было в Польше прежде всего шляхетское сословие. Рей, шляхтич среднего достатка, был в литературе типичным представителем шляхты, олицетворяя присущую ей в тот период энергию, политическую активность, вырабатывая и описывая в своих произведениях идеал человека, отвечавший стремлениям шляхты, представляя тот уровень сознания и образованности, который был ей доступен. Именно на шляхетского читателя ориентировался Рей в своих произведениях, именно у него он снискал популярность. Это первый польский писатель, пользовавшийся у современников достаточно широкой известностью и оказывавший на них серьезное влияние. Не случайно до нас — тоже первый случай в истории польской литературы — дошла подробнейшая его биография (некоторые исследователи считают, впрочем, что сочинил ее сам Рей). Западные гуманистические идеи на развитие Рея оказали влияние меньшее, чем на многих его собратьев, во всяком случае не были усвоены слишком глубоко и в наиболее значимых своих образцах. Зато в его произведениях полностью раскрывается культурно-идеологическое воздействие на Польшу движения реформации, горячим сторонником которой являлся Рей. Творчество его знаменует и торжество польской речи в процессе развития отечественной литературы. Заслуги Рея в становлении польского литературного языка определяют выдающееся общенациональное значение этого писателя, получившего у историков литературы почетный титул «отца польской письменности».

Миколай Рей из Нагловиц родился 4 февраля 1505 г. в местечке Журавно под Галичем, куда отец его, Станислав, малопольский шляхтич, переселился после женитьбы. Два года Рей учился в школе в Скальмеже, затем во Львове, в 1518 г. поступил в Краковский университет, но уже через год вернулся домой. Современник и биограф Рея, Анджей Тшецеский, свидетельствует,

что особой приверженностью к наукам будущий писатель не отличался и из посещавшихся им школ вынес сравнительно немного. В будущем ему пришлось пополнять пробелы в своем образования путем чтения и общения с видными людьми своего времени.

В 1525—1530 гг. Рей служит при дворе сандомирского воеводы Анджея Тенчиньского. Шляхта охотно посылала своих детей на службу к магнатам, рассматривая ее как завершение дворянского воспитания. Двор Тенчиньского также был одним из очагов тогдашней культуры. Здесь бывали писатели и ученые, читались стихи, велись беседы о политических новостях. Рей выполнял обязанности секретаря при Тенчиньском, встречался с его гостями, много читал. Служба у Тенчиньского сыграла в жизни Рея ту роль, которой не сыграла школа. Здесь он соприкоснулся и с гуманистическими идеями. К восприятию их во всей полноте Рей не был достаточно подготовлен. Но они не могли не импонировать его жизнерадостному характеру своим утверждением земного начала и направленностью против церкви. Рей знакомится с современными ему латинскими сочинениями западных гуманистов. Некоторые из них, отвечавшие его вкусам и взглядам, были им впоследствии переделаны и стали достоянием польской литературы. При дворе Тенчиньского Рей познакомился и с идеями реформации. Именно в этот период жизни писателя, несомненно под влиянием окружающей среды впервые проявилось его литературное дарование. Как сообщает Тшецеский, он, «нимало не задумываясь, сочинял удивительные тексты (истории) и различные стихи».

В 1529 г. умер отец Рея, оставив ему в наследство несколько деревень в краковской земле и на Западной Украине. К ним прибавились деревни, унаследованные после смерти дяди, и земли на Холмщине, полученные в приданое за женой. Покинув после женитьбы в 1531 году двор Тенчиньского, Рей никогда больше не занимал никаких должностей, предпочитал жить в деревне и заниматься хозяйством. Он поддерживал приятельские отношения с окрестной шляхтой и благодаря живому характеру, остроумию и разносторонней одаренности (имеются данные и о музыкальном даровании Рея) завоевал у нее прочные симпатии. В то же время он поддерживал связи с магнатскими дворами, продолжал интересоваться новинками литературы польской и иностранной.

Рей принимал активное участие в общественной жизни своего времени. Некоторые данные его биографии и произведений позволяют считать, что Рей еще в 30-е годы примкнул к политическому шляхетскому движению, получившему название «экзекуция прав». Движение это, направленное против господства магнатов, зародилось в начале XVI в. «Экзекуция» (то есть «исправление») предусматривала уравнение в правах, толкуемое шляхтой как уравнение ее в правах с магнатством. Наряду с этим на-

мечалась «экзекуция владений» — изъятие государственных земель из рук частных лиц, преимущественно магнатов, и возвращение их в казну. Ряд требований «экзекуционистов» был направлен против церкви (привлечение духовенства к уплате налогов, к военной службе, сокращение церковных земельных богатств). Столкнувшись с сопротивлением как светских и духовных магнатов, так и стоявшего за них короля, шляхта активно выступала на сеймах, ведя борьбу за реформы, терпя поражения или добиваясь частичных успехов.

Миколай Рей

Рей был видным участником этого движения, хотя разделял не все пункты программы (например, выступал за конфискацию церковных владений, но не видел пользы в изъятии земель у магнатов). Он участвовал в шляхетском выступлении 1537 г. (так называемая «Куриная война»), активно действовал на сеймах 1540—1542, 1558—1559 и 1569 гг., пользовался доверием шляхты (в 1542 г. входил, например, в состав депутации, направленной сеймом к Зыгмунту I).

Рей был одним из самых деятельных сторонников реформации. Около 1541 г., сблизившись с одним из лидеров этого движения, польным гетманом коронным Миколаем Сенявским, он склоняется к лютеранству, вскоре после этого принимает кальвинизм и с тех пор усердно способствует его распространению, закрывая в своих владениях костелы, рьяно выступая против католического духовенства, монастырей и обрядности. Во второй половине 50-х годов писатель присутствует на трех протестантских синодах. Некоторые произведения Рея являются общедоступным изложением протестантского учения. Почти все творчество его в той или иной степени носит печать принадлежности писателя к реформационному движению.

Точная дата смерти Рея неизвестна: она приходится между 8 сентября и 4 октября 1569 года.

Тот факт, что Рей пользовался — в отличие от многих современников — в своих сочинениях исключительно родным языком, некоторые исследователи склонны объяснять просто недостаточно

хорошим знанием латыни. Но необходимо учитывать, что сам писатель придавал этому факту принципиальное значение и обосновывал его патриотическими побуждениями. Их он выразил в своем знаменитом девизе: «да будет всем другим народам известно, что поляки не гуси и свой язык имеют».

Большая часть произведений Рея восходит к тем или иным образцам современной ему зарубежной литературы. Но скрупулезным переводчиком или рабским подражателем он, конечно, не был. Выбирая произведения созвучные своим настроениям (большей частью исходившие из лагеря реформации), Рей заимствовал их форму, но наполнял ее чисто польским содержанием, обнаруживая при этом великолепное знание польской действительности, нравов и образа жизни своего и других сословий.

К утверждениям биографов о необразованности Рея следует относиться осторожно. Само умение выбрать нужное из современной литературы предполагает ее неплохое знание. Образцы для переработки Рей находил и в древности, ссылаясь подчас на античных авторов. Правда, при переносе чужих произведений на родную почву или при экскурсах в классический мир Рей иногда совершает ошибки и, переводя латинский текст, не всегда верно его понимает. Цитируя древних, он может слова одного приписать другому, перепутать упоминаемые им события античности, бесцеремонно исказить имена и названия. Недостаток систематических знаний, отсутствие непосредственных контактов с зарубежной гуманистической образованностью, безусловно, сказывались. Но говорить о невежестве Рея нет оснований.

Ранние произведения Рея до нас почти не дошли. Биограф перечисляет несколько его стихотворных диалогов сатирическо-дидактического содержания. Мы можем судить о двух. В диалоге «Варвас и Люпус» (иначе «Варвас и Дыкас») происходит беседа на тему, что лучше, жениться или не жениться, и дается злая сатира на женский пол. Диалог «Лев и кот» был написан на известный эзоповский сюжет. В основе его истина, которую Рей чтил всю жизнь: лучше жить худо, да на свободе, чем в роскоши, но в неволе. В 1540 г., если верить биографу, издано было сочинение Рея «Спектрум или новое чистилище», тоже не сохранившееся. Предполагается, что оно навеяно диалогом Эразма Роттердамского, носившим то же название и высмеивавшим пороки духовенства и некоторые принципы католицизма (целибат, таинство исповеди, веру в чудеса и т. д.).

Первое из известных нам крупных произведений Рея вышло в 1543 г. Это сатирический диалог «Краткая беседа между тремя особами: Паном, Войтом и Плебаном», состоящий из более чем 2 тысяч стихов и восходящий к немецкому образцу («Прекрасный диалог и разговор между священником и сельским старостой, касающийся всего духовного дурного сословия и плохого поведения светских лиц»). Переделывая это протестантское сочинение,

Рей даже несколько заостряет выпады против церкви и наряду с войтом (сельским старостой) выводит второго обвинителя — пана. Оба они нападают на священника, обличая его в небрежности при совершении обрядов, в бессодержательности проповедей, в вымогательстве приношений. Священник в отместку обрушивается на нравы шляхты. К нему присоединяется войт. И тут уже речь идет о таких пороках современного Рею общества, как подкупность судей и других должностных лиц, спесь и надменность панов, бесплодные пререкания шляхты в сеймах, приверженность ее к роскоши, излишествам в одежде и пище. Многие нарекания персонажей «Краткой беседы» явно перекликаются с требованиями экзекуционистов в отношении судопроизводства, с их жалобами на то, что большие денежные суммы уплывают из Польши в Рим, и т. д. Но одновременно заходит разговор и о тяжелой доле крестьянина, разоряемого высокими поборами и барщиной, господскими охотами и постоями шляхетского ополчения. Из-под пера Рея впервые в польской литературе вышли слова, в которых прозвучало сочувствие самому угнетенному сословию тогдашней Польши. Примечательно, что в использованном писателем немецком диалоге характеристики положения крестьян не было. Жалобы на крестьянскую жизнь Рей вложил в уста войта, хотя художественно это было не очень убедительно, ибо персонажу пришлось задеть и самого себя. Войт говорит о крестьянине: «чиновник, войт, солтыс, плебан — из них каждый хочет быть над ним паном». И резюмирует спор следующим образом: «Ксендз винит пана, пан — ксендза, а нам, простым, со всех сторон нужда». Представив в образах людей из трех сословий почти целиком (за вычетом мещанства) социальную физиономию феодального государства, Рей завершает диалог — вслед за Кшицким и Яницким — выведением на сцену самой Речи Посполитой. Она в свою очередь жалуется на «неустройство», господствующее в стране, и обращается к тому, кого «бог поставил на это», т. е. к королю, с просьбой быть внимательным в отправлении своих обязанностей и избегать ошибок.

Антицерковные мотивы получают развитие в другом сочинении Рея, направленном уже против католической догматики. Это написанная около 1543 г. драма «Купец, сиречь образ и подобие последнего суда божьего». Перерабатывая современную ему (1540) латинскую драму баварца Томаса Наогеорга (Кирхмайера), Рей рассказывает печальную историю умирающего человека, который в смертный час теряет близких и друзей, почести и степени. Одни лишь добродетели и совершенные при жизни благие дела провожают его в последний путь, чтобы защищать на страшном суде. Этот распространенный в средневековой литературе сюжет давал возможность высмеять католические обряды, поклонение святым, веру в избавительную силу постов, паломничества к святым местам и прочие атрибуты католичества.

Отступив от формы, использованной немецким автором, Рей создал не драму, а нечто среднее между нею и повествованием. Содержание он осложнил новыми эпизодами и еще более собственными рассуждениями, вводя сценки из польской жизни. Издан был реевский «Купец» — по причине своего противокатолического направления — только в 1549 г. и при этом не в Кракове, а в Крулевце (Кенигсберге) — одном из центров протестантского книгопечатания.

Больше драматических элементов в другом произведении Рея — «Житие Иосифа из еврейского рода» (1545). Впрочем, и здесь господствует морализаторский элемент: лишь отдельные ситуации и реплики как-то отзываются правдой человеческих переживаний. «Житие» восходит к латинской «Священной комедии под названием Иосиф» голландца Корнелия Крокуса (1537). Рей, впрочем, далеко отошел от своего образца. Если Крокус в основу драмы положил лишь один эпизод истории Иосифа (пребывание при дворе египетского фараона), то Рей изложил историю всей его жизни, доведя свое сочинение до 12 частей и написав около 6000 стихов. Поэтому у него больше действующих лиц, а соответственно и бесед-диалогов между ними. В отличие от других произведений Рея, «Житие Иосифа» лишено сатирического тона (даже в случаях, когда в речах героев находят отражение польские отношения). Оно создавалось скорее как образец легкого и в то же время поучительного чтения (может быть, это связано с посвящением его королевской дочери).

Первым прозаическим сочинением Рея явилось вольное переложение «Псалтыри Давида» (ок. 1546), сделанное на основе латинской парафразы Яна Кампена (отдельные псалмы Рей ранее перелагал в стихах). Это было опять-таки литературное подношение писателя, на этот раз самому королю, именуемому в посвящении «польским Давидом». (В награду автору была пожалована деревня.) Книгу с протестантским душком королю-католику преподносить было, конечно, нельзя — и в «Псалтыри» много элементов католических: указываются разные церковные службы, во время которых рекомендуется читать тот или другой псалом, после каждого псалма приводятся сочиненные Реем же молитвы.

Вышедшая в 1557 г. «Постилла» Рея полнее, чем другие его произведения, выражает протестантские убеждения автора. Изложение их дается в проповедях, составленных автором на все воскресные и праздничные дни года. В основе каждой из них лежит определенный отрывок из евангелия, приуроченный к данному дню. Отправляясь от него, Рей выступает с собственными рассуждениями, поучениями, наставлениями, которые сопровождаются ссылками на священное писание и — что особенно ценно, ибо автор превращается из проповедника в бытописателя, — примерами из окружающей действительности. Излагая протестантское учение, Рей не упускает возможности выступить против

католицизма и опять высмеивает соблюдение постов, молитвы за умерших и другие его атрибуты. Эта, как сказано в заглавии, «Святых слов и дел господних... хроника или постилла, на польском языке и в простом изложении для простых людей сочиненная» действительно написана великолепной прозой, простым, безыскусным и живым языком. Она имела громадный успех, переиздавалась в XVI в. четырежды (расширенная редакция появилась уже в 1560 г.) Успех «Постиллы» обеспокоил католическую церковь и породил появление в 1573 г. католической «Постиллы» иезуита Вуйка.

К религиозным сюжетам Рей обратился и в «Апокалипсисе» (1565). Это сочинение было вызвано, с одной стороны, усилением католической реакции, а с другой, — расколом в рядах реформации, выделением левого крыла ее, ариан. Самый текст Рей позаимствовал из латинского перевода швейцарца Буллингера. Но толкование текста, за редкими исключениями, он дал собственное. «Апокалипсис» Рея — страстное выступление против папы и его двора, индульгенций, культа святых, католических обрядов, духовенства и монашества. Попутно, не называя своих противников, Рей использует каждую возможность полемики с «заблуждениями» ариан.

Особое место в творчестве Рея занимает стихотворный сборник под заглавием «Зверинец, в котором верно описаны виды разного положения людей, зверей и птиц, их приключения и обычаи» (1562), состоящий из восьмистиший, с общим числом стихов около 6 тысяч. Не только занимательный, но также и нравоучительный по своему содержанию, этот сборник предназначался для чтения в часы досуга.

Первая из четырех частей сборника содержит стихотворения, посвященные великим людям минувших времен. Тут и Траян, и Александр Великий, и Перикл, и Артаксеркс, и Аттила, и множество других императоров, королей, военачальников, философов, библейских персонажей и т. д. Материал этот Рей позаимствовал из имевших хождение в Польше стихотворных сборников, принадлежавших перу античных (Валерий Максим) или современных авторов (Баттисто Фульгозо, Эразм Роттердамский). Интереснее написанные Реем самостоятельно части вторая и особенно третья. Во второй части он создал целую галерею портретов своих соотечественников и современников. Среди них члены королевской фамилии (Зыгмунт I, Зыгмунт II Август, королева Бона и другие), вельможи, духовные лица и многочисленная шляхта — как отдельные ее представители (Рей не забыл и себя), так и целые шляхетские роды. Весьма злободневна часть третья. Эпиграммы, адресованные разным высшим и низшим должностным лицам (старосте, воеводе, сборщику податей, судье, бургомистру), ярко отражают современную Рею действительность, то «неустройство» Речи Посполитой, о котором он говорил еще

в «Краткой беседе». Темами, а иногда и заглавиями некоторых стихотворений прямо выступают те недостатки и пороки, которые видел писатель в современных ему польских порядках: «Излишние потери», «Пустые пограничные крепости», «Обычное право» (о запутанности в законах), «Краковская ратуша» (о несправедливости, там царящей) и т. д. Верный себе, Рей и здесь ополчается на католическую церковь, рисуя весьма нелестный портрет папы, высмеивая в едких эпиграммах епископов, аббатов, монахов и монахинь, церковные службы и т. д. В четвертой части Рей поместил ряд басен Эзопа в своей переделке, большинство же вошедших сюда стихотворений оригинальны и написаны в том же обличительном духе. Особенно интересен цикл под общим названием «Хозяйство» (оно не вполне точно: рядом с восьмистишиями «Дом», «Кухня», «Конюшня», «Псарня», «Рынок», «Плуг» и т. д. есть и такие, как «Ноги», «Одежда», «Постель», «Зеркало», «Библиотека»), который является сатирическим описанием нравов и быта шляхты.

В одном издании со «Зверинцем» вышел другой сборник Рея, «Забавные истории», включавший шуточные (иногда весьма вольные по содержанию) стихотворения, басни, анекдоты, частично заимствованные из итальянских и немецких авторов, частично оригинальные. Введение в польскую литературу жанра «фрашки», доведенного до совершенства Кохановским, — большая заслуга Рея. Больше всего внимания уделяет писатель высмеиванию человеческих недостатков: невежества, скупости, женской хитрости и непостоянства. Вместе с тем получают развитие и мотивы «Зверинца».

«Зверинец» и «Забавные истории» пользовались большой популярностью. Рей под конец жизни подготовил второе их издание, вышедшее, однако, лишь в 1574 г. «Забавные истории» получили при этом новое название — «Фиглики» («Шутки»).

В период ломки старых представлений, когда обнаружилась явная недостаточность и несостоятельность прежних норм, устанавливаемых церковью, когда человек и человеческое стали осознаваться как ценность, польское общество испытывало потребность в формулировании определенных требований, к человеку предъявляемых, в своеобразном эталоне человеческого поведения, который охватывал бы по возможности все сферы жизни, в том числе и находившиеся ранее в пренебрежении. Речь не могла идти, конечно, о идеале человека вообще. Идеал должен был создаваться на потребу и по подобию подымавшегося сословия. Рей взялся за его начертание и наделил его, разумеется, чертами среднепоместного шляхтича, попытался вложить в него все, что шляхтичу этому, по разумению писателя, должно было пригодиться. При этом обнаружились и поверхностность соприкосновения Рея с гуманистическим движением, и идеологическая робость шляхетского сословия, и ограниченность реформационного движе-

ния, и сила той власти, которую имели над умами взгляды прошлой эпохи.

Первую, еще во многом отвлеченную попытку нарисовать образ идеального человека Рей осуществил в громадной (10 тысяч стихов) поэме «Подлинное изображение жизни достойного человека, в котором как в зеркале каждый может легко обозреть свои поступки» (1558). Образцом послужила аллегорическая поэма феррарского гуманиста Палингения (П. А. Манцолли) «Зодиак жизни». Сам жанр уходил своими корнями в средневековье. Эта эпоха знала дидактические поэмы энциклопедического размаха, основанные на аллегории, на уподоблении путешествия, странствия жизненному пути человека (типа «Романа о розе» де Лорриса—Клопинеля). Масштаб замысла и организующий его мотив дали даже повод современнику назвать Рея «нашим Данте».

Следуя итальянскому автору в делении текста на 12 песен, в общей конструкции поэмы, дословно переводя или пересказывая некоторые отрывки, Рей внес и ряд изменений. Юный его герой в поисках идеала отправляется странствовать по свету. В пути он встречается с философами древности (Диогеном, Эпикуром, Сократом, Анаксагором, Платоном и др.), античными богами (Венерой, Минервой, Меркурием), наконец, с аллегорическими фигурами (Наслаждение, Разум). У них он ищет ответа на вопрос, в чем цель и смысл жизни. Каждый из встреченных по-своему наставляет юношу, но не может дать удовлетворяющего его решения. Наконец, путник попадает в рай и здесь благодаря Аристотелю получает ответ: идеал состоит в том, чтобы жить в добродетели, в страхе божьем, презирая преходящие блага, постоянно помня о своей душе и о небе.

Такое понимание идеала, благочестивые размышления, нравоучительные сентенции, наполняющие поэму, беспрерывная мысль о смерти и дьяволе придают «Подлинному изображению» явно средневековый характер. Но в то же время само наличие мировоззренческих исканий, попытка уяснить свое отношение к миру и человеку, осознание потребности в человеческом идеале, выдвижение таких важных для того времени вопросов, как сущность и роль бога, место человека и мира в его установлениях (а Рей все это пытается понять и выразить своими словами), пробивающаяся сквозь рассуждения о бренности человеческой жизни и спорящая с этими рассуждениями стихийная привязанность автора к земному свидетельствуют о том, что поэму озарил беспокойный дух Возрождения.

Однообразное монотонное повествование Рей оживил богатым сатирическим материалом. Древние философы не только указывают его герою то, к чему надо стремиться, но одновременно предостерегают от того, чего следует избегать. Это открывает Рею возможность изображения недостатков и пороков общества. Он высмеивает спесь, алчность, чревоугодие, пьянство, расточи-

тельность, разорение заброшенного господином хозяйства, задевает духовенство и монахов. Во всем этом читатель безошибочно узнает польскую действительность. Она проглядывает всюду: и в сатирических выпадах, и в описаниях. Таков, например, рассказ о пребывании героя при дворе Наслаждения, где убранство комнат, посуда, одежда присутствующих, манера приема гостей — все польское. Из окружающей действительности взяты Реем также описания природы.

Успех поэмы Рея подтверждается двумя переизданиями: через два года и спустя семнадцать лет после опубликования. Однако самого автора она, по-видимому, не вполне удовлетворяла. В 1567 г. он закончил другое сочинение правоучительного содержания — «Зерцало или образ, в котором человек каждого состояния легко может как в зеркале увидеть свои поступки». Связь с замыслом «Подлинного изображения» подтверждается и заглавием первой части нового сочинения, которая называется «Жизнь достойного человека». Все «Зерцало» состоит из нескольких частей, но соответствует заглавию по сути дела только первая часть (с которой остальные связаны слабо). Третья часть («Апофтегмы») — собрание коротких стихотворений, четырехстиший и двустиший, по содержанию напоминающих «Зверинец» и «Фиглики». Прозаическая вторая («Жалоба всей Короны на наше небрежение») и стихотворная четвертая («Краткое обращение к достойному поляку рыцарского сословия») части совпадают по содержанию и тематически близки политическим и обличительным стихотворениям «Зверинца». Но и здесь, и в пятой части («Крепкое вооружение каждого рыцаря-христианина») появляется новый мотив: предвидение угрожающей Польше гибели. Наконец, последняя часть, «Прощание с миром», является как бы завершением и проникнута религиозным настроением.

«Жизнь достойного человека» написана в отличие от «Подлинного изображения» прозой. Дидактический образ в этом сочинении по сравнению с предыдущим более конкретизируется, щедро наделяется чертами той среды, которую Рей лучше всего знал, — среднепоместной шляхты. Рей не описывает жизни героя, а дает руководство к ней на всем ее протяжении — от колыбели до могилы. Он подробно наставляет, как следует воспитывать детей, чему и как обучать, советует молодому человеку, как выбирать себе жену, как вести хозяйство, как держать себя с соседями, как относиться к крестьянам и т. д. Все это он излагает, исходя из собственного жизненного опыта, из правил, которым следовал сам, и многие страницы сочинения носят автобиографический характер.

Если судить только на основании первой части, может создаться впечатление, что требования, предъявляемые Реем к шляхетскому современнику, сравнительно невелики, ограничиваются кругом частной жизни и в общем идут навстречу эгоисти-

ческим стремлениям шляхты, под конец XVI в. склонной почить на лаврах после завоевания широких привилегий, уклоняющейся от несения службы, необходимой государству, не торопящейся ни седлать коней, ни развязывать кошельки в моменты военной опасности. Но надо принять во внимание последующие части сочинения, где Рей вспоминает о патриотическом долге, рассматривает актуальные политические дела, скорбит о разоренных окраинах, открытых татарским набегам. Идеал, выдвигаемый Реем, не исчерпывался качествами доброго семьянина, рачительного и радушного хозяина. Он был (конечно, применительно к своему времени) и идеалом шляхтича-гражданина.

«Зерцало» можно рассматривать не только как итог творчества Рея, но и как свидетельство торжества нового отношения к миру. Пережитки средневекового сознания здесь отступают на задний план. Верх берет реальность, конкретный житейский опыт. Образ идеального человека вырисовывается во вполне земных тонах.

Читателям произведения Рея были весьма по душе. Они привлекали не только своим содержанием, но также искренностью, живостью, наконец, языком, простым и вместе с тем богатым, близким к народному, тем самым, которым говорила вся среднепоместная шляхта, ценившая острое словцо, к месту приведенную пословицу, не боявшаяся грубых оборотов, вольных, но метких выражений. Произведений своих Рей вовсе не отделывал и не правил, в них нет какой бы то ни было стройности и изысканности, но зато речевые приметы времени и среды представлены щедро и сочно. Конечно, Рей чувствовал требования жанра и, обращаясь к религиозным сюжетам, проявлял в соответствии с содержанием необходимую сдержанность, избегая грубых слов. Но стоит ему от назиданий и поучений перейти к изображению действительной жизни, как язык его вновь приобретает характерные «реевские» черты.

Творчество Рея отставило след и в развитии польского стихосложения, хотя здесь его достижения не идут в сравнение с вкладом в развитие прозы. Еще в «Краткой беседе», в «Купце» Рей придерживался средневекового восьмисложного размера, но в следующих произведениях почти оставил его, перейдя к известным и ранее более длинным двучленным стихам. Среди них он отдавал предпочтение тринадцатисложнику. Уже в «Житии Иосифа» этот размер употребляется в репликах мужских персонажей, а женщины говорят восьмисложным стихом. Целиком тринадцатисложным стихом написаны «Подлинное изображение», «Зверинец», некоторые части «Зерцала». Новым размером, который ввел Рей, является 15-сложный стих («Житие Иосифа», заключительная часть «Зверинца», вступление к «Фигликам»). Творчество Рея значительно содействовало укреплению рифмы, в частности женской, завоевавшей полное господство в польском

стихосложении. Правда, рифмы Рея были еще небрежны, хотя и обнаруживали тенденцию к совершенствованию (это заметно уже при сравнении «Подлинного изображения» и «Краткой беседы»). Стих Рея находился еще в тесной зависимости от синтаксического строя речи, будучи скован рамками предложения. Каждое двустишие составляло единое синтаксическое целое. Решающих достижений в этой области предстояло добиться его преемникам.

Литературные заслуги Рея были признаны не только современными ему читателями. Кохановский в одной из элегий, говоря о своем пути к вершинам поэзии и называя именно Рея своим предшественником, писал: «Но не я первый на эти вершины взбираюсь, этим путем шел ранее Рей, и милостью одарял его бог; славу себе он приобрел также, когда плакал о юном Иосифе, которого завистники-братья отдали на смерть, или когда, следуя примеру Палингения и ведомый вдохновением муз, он дал в песне образ того, каким должен быть муж».

Ян Кохановский

(1530—1584)

Вскоре после смерти Кохановского младший его современник, Себастиан Клёнович, опубликовал стихотворение, посвященное его памяти, в котором призывал «славянские земли» оплакивать невознаградимую утрату, рисовал им картину скорби, охватывающей всю природу. Элегия Клёновича была показателем отношения просвещенных соотечественников к гениальному поэту. И сам он при жизни не сомневался в значительности своего призвания:

Известен стану я Москве и басурманам,
И света жителям иного — англичанам,
Испанцу храброму и немцам, и народу,
Который Тибра пьет глубокоструйну воду.

Перевод Л. Мартынова

Уверенность эта имела прочные основания. В лице Кохановского польская литература впервые выдвинула художника европейского значения. Если деятельность Рея была отмечена в первую очередь печатью реформации, то в поэзии Кохановского нашло ярчайшее выражение и влияние гуманизма. На первом плане у него всегда человек, взятый в его подлинной, земной жизни, в многогранности духовного облика, переживаний, чувств и настроений, изображенный со всеми радостями, огорчениями и стремлениями. Претворяя в сокровища поэзии собственный житейский опыт, Кохановский был чуток ко всему, что окружает человека, воспевал красоты природы, радости дружбы и семейной жизни, родную землю, славил и утверждал жизнь.

Как и все представители гуманизма, Кохановский испытал сильнейшее воздействие античной культуры. Очень немного у него произведений, которые так или иначе не были бы связаны с античным миром, с поэзией древних. Некоторые из них являются просто переложениями классических авторов. При этом Кохановский никогда не утрачивал собственной поэтической индивидуальности. Переделывая, например, стихи своего любимца Горация, он оставался прежде всего поляком XVI в., пе-

реосмыслял заимствованное в соответствии со своим временем и особенностям таланта. Никогда он не оставался глух к событиям, переживавшимся его родиной, порой посвящал им целые произведения, движимый патриотическим беспокойством за судьбы своей страны. «Если кому дорога в небо открыта, то тем, кто служит отчизне», — писал Кохановский.

Ян Кохановский родился в 1530 г. в деревне Сыцине, в Радомском крае. Отец его, среднепоместный шляхтич, был радомским коморником, затем судьей на Сандомирщине. О детских и школьных годах будущего поэта известно только, что в 1544 г. он был записан в числе студентов Краковского университета. Долго ли он там пробыл и когда оставил Краков, мы не знаем. Но с полным основанием можно считать, что именно здесь было положено начало изучению Кохановским античных авторов, произошло первое его знакомство с гуманистическими сочинениями. Где находился и что делал Кохановский в период с 1547 до 1551 г., не вполне ясно. Высказаны предположения, что он учился в какомлибо немецком университете или же провел эти годы при одном из магнатских дворов. Со второй половины 1551 и по меньшей мере до апреля 1552 г. Кохановский находился в Крулевце (Кенигсберге), занимался, по всей вероятности, в местном университете, который был известен тогда как один из центров протестантизма, и снискал покровительство щедрого мецената, поддерживавшего польских лютеран, князя Альбрехта Прусского. В середине 1552 г. он отправляется в Италию и поступает в Падуанский университет, являвшийся средоточием гуманистической культуры. Кохановский слушает лекции видных ученых и среди них Франческо Робортелло, первоклассного филолога, знатока античности, снискавшего известность своими комментариями к поэтикам Аристотеля и Горация, овладевает латинским и греческим, а также итальянским языками и самым основательным образом изучает античную литературу. От филолога того времени требовалось и умение сочинять латинские стихи — и в этой области Кохановский обнаруживает блестящее дарование. Важное значение должен был иметь и тот факт, что как раз в эту пору в Италии выступало направление, боровшееся за приоритет национального языка в качестве литературного, и именно в Падуе велись по этому поводу оживленные споры.

Пребывание Кохановского в Италии, завершившееся посещением Рима и Неаполя, длилось до первой половины 1555 г. В Польшу он вернулся ненадолго: с середины 1555 до апреля 1556 г. он снова находится в Крулевце, при княжеском дворе и университете, выезжает оттуда из-за болезни глаз, чтобы затем снова направиться в Италию. Правда, смерть матери заставляет поэта опять вернуться в Польшу, но в том же году (самое позднее — в начале 1557) он все же едет в Падую и продолжает

Ян Кохановский

занятия до конца 1558 или начала 1559 г. На родину он возвращается морем с непродолжительной остановкой во Франции. В Париже Кохановский встречается с крупнейшим французским поэтом того времени Пьером Ронсаром. Заграничные поездки определили, по крайней мере на последующее десятилетие, круг ближайших друзей поэта, также учившихся в Италии, принадлежавших к числу образованнейших поляков, занявших видное положение при дворе (Гурницкий, филолог Нидецкий, прозаик Тшецеский и другие).

После окончательного приезда на родину (май 1559 г.) материальные средства Кохановского оказались незначительными: из нескольких отцовских деревень на его долю пришлась после раздела лишь половина Черполесья (Чарноляса). Блестяще образованный поэт начинает службу при магнатских дворах. При этом бросаются в глаза его контакты с вождями польской реформации. Среди них был, например, магнат Миколай Радзивилл Черный, супруге которого Кохановский посвятил поэму на библейский сюжет «Сусанна» (на польском языке, опубликована ок. 1562). Известно, что в 1563 г. поэт служил при дворе другого видного кальвиниста — люблинского воеводы и коронного великого маршалка Яна Фирлея. В литературе высказывалось предположение, что и сам Кохановский был одно время сторонником реформации и лишь позже окончательно избрал католицизм. Во всяком случае фактов активного его участия в религиозных распрях мы не знаем. Зато известно, что Кохановский служил при дворе коронного подканцлера и краковского епископа Филина Падневского. В первой половине 60-х годов завязывается его многолетняя дружба с епископом плоцким, а позднее краковским, и тоже подканцлером, образованным гуманистом — Петром Мышковским. Его покровительство приносит поэту доходы с пары церковных бенефиций. А примерно с 1564 г. он служит при дворе Зыгмунта II Августа и получает титул королевского секретаря.

Если судить по произведениям Кохановского, в придворном кругу он занял заметное положение, был на дружеской ноге с некоторыми из видных магнатов. Участвовал он и в пародийных собраниях так называемой «бабинской республики», веселого кружка, осмеивавшего порядки своего времени. Популярно было в придворном кругу и его поэтическое дарование: Кохановский в эти годы много пишет, чаще по-польски, реже по-латыни, как в серьезном, так и шутливом жанре (он-то особенно ценился в дружеских собраниях) поэмы, элегии, послания, «фрашки», эпитафии, первые песни. Но отношения с королем сложились — по неясным для нас причинам — не наилучшим образом, прочного его расположения Кохановский не приобрел. Карьера — ни светская, ни духовная (о которой он одно время всерьез подумывал) — поэту не удалась. В 1569 или в начале 1570 г. Кохановский оставил службу при дворе и поселился в своем Черполесье,

где и прожил до самой смерти. Этот период его жизни так и принято называть «чернолесским». В первой половине 1575 г. он женился на Дороте Подледовской и вскоре погрузился в семейные и хозяйственные заботы. Сельские труды, досуги и радости все большее место занимают в его поэзии. Но полного устранения от общественных дел не происходит. После смерти последнего из Ягеллонов поэт поддержал кандидатуру Генриха Валуа и, по всей вероятности, выезжал в Краков, когда встречали вновь избранного короля. В 1575—1576 гг., в период второго «бескоролевья», он снова участвует в событиях, выступая за австрийского кандидата или царевича Федора Ивановича. После избрания на престол Стефана Батория намечается сближение поэта со двором, не заставившее, однако, Кохановского оставить Чернолесье и поступить на службу. Внимание к поэту, чья известность росла, хотя распространялись его произведения больше в рукописях, проявляет всесильный канцлер Ян Замойский. 12 января 1578 г. в честь обручения последнего с Кристиной Радзивилл была в присутствии короля поставлена трагедия Кохановского «Отказ греческим послам». С этого же времени поэт начинает готовить к изданию свои произведения, как новые, так и написанные раньше.

Умер Кохановский 22 августа 1584 г. в Люблине, куда ездил по семейным делам.

Первые издания произведений Кохановского приходятся на первую половину 60-х годов. Это большею частью поэмы. После упоминавшейся выше «Сусанны» увидела свет (между 1562 и 1566) поэма «Шахматы», отличающаяся изяществом языка и формы. Это была, как отмечал сам Кохановский, переделка произведения итальянского гуманиста Виды «Игра в шахматы». Но, взяв из него сюжетную основу, польский поэт перенес действие с Олимпа на землю, в датское королевство, богов заменил людьми. Шахматное состязание превратилось у него в спор претендентов на руку датской королевны, предназначенную в награду победителю, изображено было как настоящая война, чрезвычайно экспрессивно, вместе с тем не без шутливо-юмористических интонаций. За некоторыми подробностями действия угадываются и элементы польской придворной жизни.

Среди произведений «придворного периода» достойна внимания написанная между 1567 и 1570 гг. небольшая поэма-элегия «Муза», расцениваемая как первое в польской литературе выражение своеобразного «поэтического индивидуализма». Автор ее констатирует различие между долей поэта и стремлениями современников, не ценящих его труда («Себе пою и Музам»). Но одновременно выражается надежда на увенчание теперешних усилий будущей славой, на то, что отнятое «нынешним временем» «вознаградит с лихвою век позднейший!»

Поэмы «Согласие» (1562, изд. 1564) и «Сатир или дикий человек» (1562 или 1563, изд. ок. 1564) носят сатирико-дидактический характер, тематически связаны между собой и среди произведений Кохановского принадлежат к числу таких, где наиболее непосредственно выражено актуальное политическое содержание. В литературе упрочилось мнение, что написание их было стимулировано извне, и подчеркивается близость высказанных в поэмах идей выступлениям Падневского и Мышковского (это не мешало автору критически отзываться о духовенстве). По всей вероятности, взгляды Кохановского совпадали с позицией его покровителей.

В «Согласии» с наибольшей определенностью запечатлено отношение поэта к религиозной борьбе того времени. Суть его сводилась к следующему: всякие распри и разногласия только ослабляют страну, уменьшают способность к отражению внешнего натиска, парализуют правосудие. Кохановский далек от того, чтобы стать ярым сторонником одной из партий: крайности — что характерно для его просвещенного гуманизма — поэта не привлекают. Ни в коей мере не является для него авторитетом польское духовенство, порицаемое в поэме за склонность к роскоши и праздности, необразованность даже в сфере богословия. Равно неодобрительно относится Кохановский и к чрезмерному рвению в вопросах веры, вмешательству мирян в догматические споры, только усугубляющему раздоры. Неизмеримо важнее, по его мнению, другое: сохранение мира и согласия перед лицом турецкой опасности, забота о государстве, о всеобщем благе. А вопросы религиозные вполне можно, считает поэт, оставить на усмотрение созванного в тот момент Тридентского собора.

Вторая поэма положила начало своеобразному сатирико-дидактическому жанру старопольской поэзии, преемниками Кохановского многократно цитировалась и использовалась как образец, причем перенимался и ее пафос (противопоставление древних доблестей порокам современного поколения), и в ряде случаев художественное оформление: введение в сатиру на польский обычай античного мифологического персонажа, который и произносил правоучительный и обличительный монолог. Слова порицания автор «Сатира» обращает к шляхетскому сословию в целом. Он упрекает соотечественников в том, что они забыли «рыцарскую науку» и превратились в «купцов и пахарей» («Все дело на волах тащиться спозаранку, везти по Висле хлеб, потом доставить к Гданьску»). Поэта беспокоит повсеместное падение нравов шляхты, ее спесивая заносчивость, погоня за роскошью, страсть к сутяжничеству. Выгоды государства требуют, по Кохановскому, чтобы каждое сословие следовало своему призванию и не выходило из его рамок. И поэт ставит в пример настоящему доброе старое время, когда «пахаря дело было блюсти поле, а шляхта рыцарским тешилась ремеслом», слава была «всем богатством»,

когда не было религиозных смут, ибо поляк «умом и не дерзал проникнуть в божьи тайны». Напомнив о поражениях последних лет, видя турецкую и немецкую угрозу, он предсказывает в будущем еще большие беды. Не одобряет Кохановский (хоть он и сам учился за границей) отправки шляхетских сыновей за наукой в чужие края, считая необходимым добиться процветания отечественных школ (прежде всего переживавшей в его время упадок Краковской академии, куда в прошлом «из отдаленных стран съезжались ... учиться»), так чтобы их не стыдно было «с сорбоннами сравнить». Посвятив поэму Зыгмунту II Августу, автор кончает ее рассуждениями о воспитании правителя, которые вкладывает в уста другого персонажа античной мифологии — добродетельного кентавра Хирона.

Последующие поэмы Кохановского в общем подтвердили, что эпический жанр не слишком увлекал его и не был его призванием. Поэма «Знамя или прусская присяга» (1569) была написана по случаю принесения ленной присяги князем прусским Альбрехтом. Поэт обращается к истории отношений между Речью Посполитой и Тевтонским орденом. Он напоминает ее читателю, описывая изображенные на знамени, под которым присягал князь, картины, отражающие отдельные эпизоды этих взаимоотношений. Прием этот был подражанием знаменитому описанию Ахиллесова щита из «Илиады». Поэма завершается хвалой в честь заключенной тогда же польско-литовской унии и короля.

Совсем невыразительна панегирическая поэма «Поход на Москву» (1583). Это, в сущности, стихотворная переработка походного дневника гетмана Радзивилла, командовавшего литовскими войсками, вторгшимися в пределы Московского государства. Она перегружена второстепенными эпизодами и сухими деталями, художественно никак не обработанными.

В политической поэзии Кохановского стоит отметить латинский стихотворный памфлет, являющийся ответом французу Филиппу Депорту, который принадлежал к свите Генриха Валуа, вместе с ним бежал из Польши, после чего написал «Прощание с Польшей», злобный пасквиль на польскую природу, быт и нравы. Кохановский озаглавил свой ответ «Gallo crocitanti» («Кукарекающему петуху»), с редкой язвительностью обрушился как на Депорта, так и на французов вообще и одновременно с великой патриотической горячностью произнес хвалу своей родине. Характерен для Кохановского и интерес к прошлому своего народа. На исторические факты он ссылается как в «Знамени», что мы уже видели, так и в отдельных «фрашках» и песнях. Есть данные о его знакомстве с хрониками. Об элементах критического отношения к последним говорит прозаическое рассуждение Кохановского относительно «Истории о Чехе и Лехе...» — свидетельство того, что интересовало его и происхождение польского племени, а также других славянских племен.

Драма «Отказ греческим послам» (опубл. 1578) осталась в творчестве Кохановского лишь эпизодом, автором не слишком ценилась, рассматривалась как не получившая окончательного завершения. Но для отечественной литературы она была явлением новым и оригинальным (напомним, что драмы Рея были скорее диалогами и для сцены не предназначались). Образцом, которым руководился автор, была античная трагедия (в подобном стиле писали и итальянские драматурги первой половины XVI в.). Сюжетную основу составил эпизод из событий, воспетых в «Илиаде», а именно в III песне (ее Кохановский переводил). Дополнительные подробности поэт позаимствовал из популярной средневековой «Троянской истории». Основные стилевые особенности античной трагедии и драматургические приемы древних авторов были Кохановским сохранены и использованы. В его произведении ограничено число действующих лиц: на сцене появляется одновременно не более двух (как исключение — трех) персонажей, высказывающихся в монологах и диалогах. Сцены в драме разделяются выступлениями хора. Действие ее происходит в одном и том же месте, в течение короткого отрезка времени, а о событиях, свершившихся за сценой, рассказывает гонец. Встречаются в драме и параллели к конкретным произведениям античных авторов, свидетельствующие о прямых влияниях: рассказ о заседании совета схож, например, с рассказом о суде над Орестом из трагедии Еврипида, пророчество Кассандры — с ее монологом в трагедии Сенеки «Агамемнон». В основной своей части произведение Кохановского написано 11-сложным размером и при этом белым стихом, который применялся уже итальянскими драматургами, но для польской поэзии был новшеством. При всем этом он не следовал проблематике, для античной трагедии характерной, а создал скорее драматическую картину в нескольких сценах, причем события освещал преимущественно с гражданско-политической точки зрения. Соответственно этому выбирается момент действия и строится содержание произведения. Вначале мы узнаем о прибытии в Трою Улисса и Менелая, требующих возвращения Елены, похищенной Парисом-Александром. Те, кто правит Троей, должны выбрать: мир или война, частная прихоть или государственный интерес, справедливость или насилие. Александр безуспешно пытается склонить на свою сторону добродетельного гражданина Антенора. Елена (следует ее диалог с мамкой) в тревоге ждет решения своей судьбы. Прибывший посланец сообщает о том, что грекам отказано в их требованиях, и подробно рассказывает о заседании совета. После сцены, в которой появляются возмущенные отказом послы, следует диалог между Приамом и Антенором, упрекающим царя за легкомысленное потворство сыну, которое может повлечь за собой войну. Вслед за этим в монологе Кассандры предсказываются последующие события, и в их числе — гибель Трои. Наконец появляется начальник

береговой стражи с вестью, что тысяча греческих галер стоят, готовые напасть на Трою.

У Кохановского не следует искать ни трагизма, характерного для шедевров античности, связанного с судьбами личности, с конфликтами человеческих страстей и общественных установлений, ни соответствующей всему этому психологической углубленности. Но наличие трагического пафоса в его произведении несомненно. Он находит свое выражение в теме неизбежной в грядущем гибели Трои, которую не могут предотвратить те, кто видит зло и сознает грозящую опасность, в теме подтачиваемого внутренними распрями государства. При этом мотив обреченности Троянского царства по мере развития действия звучит со все большей силой, достигая высшей точки в пророчестве Кассандры, которое сразу же начинает сбываться. Конфликт же драмы состоит в столкновении эгоистического и аморального своекорыстия (Александр) с гражданственно-праведным началом (Антенор), терпящим в итоге поражение. Гражданская мысль поэта находила в драме непосредственное выражение и в споре Антенора с Александром, и в упреках Антенора слабодушному Приаму, и, наконец, во вложенном в уста хора прямом обращении к тем, кто правит обществом, «держит в своих руках людское правосудие». Им автор напоминает об обязанности «печься не столь о своем, сколь о всем роде человеческом», о том, что выше их стоит божеская справедливость, о том, что «пороки правителей города сгубили и до основания разрушили обширные царства».

Все это в высокой степени способствовало приближению драмы Кохановского к тогдашнему польскому зрителю и читателю. В ней довольно много и конкретных деталей, взятых из польской действительности. Например, рассказ о совете троянских мужей содержит указания на обстановку, в которой проходили заседания польского сейма. В диалоге Александра и Антенора мы встречаем намеки на порчу общественных нравов в Речи Посполитой (подкуп влиятельных лиц, своеволие знатных и т. д.). Это же можно сказать о жалобах греческих послов, возмущающихся Троей, где «бессильны законы, нет места справедливости и все надо покупать за золото». В речи Антенора, который говорит Приаму о грозящей войне и советует «все гавани и замки пограничные припасами и людьми обеспечить», готовить войско и следить за действиями неприятеля, можно видеть отклик на обстановку в Польше накануне войны с Москвой.

Наиболее выразительными в художественном отношении оказались те места драмы Кохановского, где сказалась сильнейшая сторона его творчества — лирический элемент. Любопытно, что один из хоров (тот, где речь идет о моральной ответственности властителей) вошел одновременно в цикл «Песен». Некоторые фрагменты драмы можно рассматривать как своеобразные лирические шедевры, знаменующиеся, пожалуй, наибольшим проникно-

вением в дух античности (хор, заключающий диалог Улисса и Менелая: «О, белокрылая плывунья морская...»).

Лирические жанры дали наибольший простор реформаторской деятельности Кохановского в польской поэзии. Лирика наиболее отвечала темпераменту и характеру поэта, основному направлению его дарования. К ней он обращался в течение всей жизни. Но с опубликованием сборников не спешил: в 1579 г. увидело свет переложение псалмов Давида, в 1580 — латинская «Книжица лирики» и цикл «Тренов». Большинство же лирических произведений Кохановского, распространявшихся перед этим в рукописи, напечатаны были лишь в год смерти поэта и даже позже, хотя подготовлены и объединены в сборники были частично самим Кохановским. В 1584 г. вышли его латинские стихотворения — «Четыре книги элегий, а также фрашки этого же автора или книжечка эпиграмм». В том же году появилось трехтомное собрание «Фрашек», а в 1586 г. — два тома «Песен». Наконец, *стихотворения, не вошедшие в указанные сборники*, были изданы в 1590 г. под общим названием «Фрагменты».

Ранние латинские элегии Кохановского были преимущественно любовного содержания. И формою, и складом выраженных в них чувств они свидетельствовали, что образцом для автора служили произведения античных лириков, в первую очередь Тибулла (что подчеркивалось и упоминаемым в них именем Лидии). Другим античным жанром, который опробовал Кохановский в своем латинском творчестве, была эпиграмма. Но с гораздо большим размахом жанр этот, названный по-польски «фрашкой» (т. е. «шуткой», «безделкой»), представлен в той части наследия поэта, которая создавалась на родном его языке.

Близкие к античному пониманию эпиграмматического жанра, фрашки Кохановского были весьма разнообразны по своему содержанию, преимущественно, хотя и не обязательно, шутливо-сатирическому. Сам автор говорил, что на его страницах встречаются «смех» и «шутка», «песни, танцы и застольные беседы», ибо «степенность» не в духе времени. Это были короткие стихотворения, подчас двустишия и четырехстишия, лишь в исключительных случаях они выходили за пределы 20 строк, как бы нарушая в этом случае жанровые границы, переходя в другой излюбленный поэтом жанр — песню. К фрашкам Кохановский отнес и ряд своих переделок из анакреонтической лирики. Переделка сопровождалась подчас внесением заметного польского элемента — и, напротив, в оригинальных стихотворениях часты упоминания античных имен и мифологических персонажей. Писались фрашки в период расцвета дарования Кохановского: наибольшее их число приходится, по-видимому, на время пребывания поэта при дворе, но многие возникли и в Черполесье.

С придворной жизнью связано, надо полагать, большинство фрашек любовного содержания. Тон их то мадригальный, то эле-

гический, то бурно жизнерадостный, а иногда — шутливо-фривольный. Воспевание любви, ее радостей и страданий сменяется мольбами и укорами в адрес холодных и неприступных или непостоянных и ветреных красавиц. При этом трудно определить, скрываются ли за упоминаемыми поэтом именами (Ядвига, Магдалена и встречающееся наиболее часто Ганна) реальные лица или же мы имеем дело с образами условно-собирательными. Вообще же автор «Фрашек» не избегает обращений к конкретным адресатам, часто называет по имени своих современников, знакомых, приятелей, или говорит о них так, что читатель без труда узнает, о ком идет речь, будь то в дружеских посланиях, в эпитафиях серьезного (а подчас иронического) содержания, будь то в шуточных миниатюрах, в насмешливо-язвительных выпадах.

Сатирическое осмеяние человеческих пороков и слабостей вообще («На гордеца», «О зависти», «На алчного», «На пьяного» и т. д.) сочетается во «Фрашках» с созданием галереи конкретных персонажей, лично известных автору, принадлежавших преимущественно к придворному кругу. Иногда Кохановский вышучивает их мелкие слабости, внешность, участие в забавных происшествиях («Юсту», «Якубу», «Бартошу», «На Конрата», «На Матуша» «На Петра» и др.), иногда красочно живописует тогдашние забавы, похождения и застольные беседы, разделяя вольно-жизнерадостное настроение своего окружения, а иногда довольно строго осуждает свое время, противопоставляет ему старину — в том же духе, как и в политических своих поэмах («На шляхтичей», «Станиславу Ваповскому» и т. д.). Поэт заявлял, что он хочет, даже не одобряя «чужого обычая», чтобы страницы его книг задевали «проступки, а не персоны». Но при этом насмешка его бывала подчас весьма злой. Стоит отметить, что она не миновала и лиц духовного звания, представленных в одном ряду с грешными мирянами и не возвышающихся над их нравственным уровнем («О капеллане» и др.). Выводимые во «Фрашках» персонажи не подают доброго примера пастве и способны завести ее разве что в ад («На нунция»), а некоторые откровенно признаются, что ни за какие блага не хотели бы «так поступать, как учат в костеле» («О проповеднике»). Своеобразное коллекционирование персонажей дополняется у Кохановского, создавая в итоге живую картину нравов, и юмористической записью забавных происшествий, случившихся в его окружении (реже встречаются отклики на события достаточно значительные, как, например, на открытие моста в Варшаве, запечатленное в трех фрашках). Иногда на основе действительного случая, куда реже — в результате пересказа популярного анекдотического мотива, возникают как бы миниатюрные стихотворные фацеции, увенчиваемые зачастую остроумной концовкой, неожиданной репликой, игрой слов. Вот, например, концовка фрашки «О докторе испанце», который спасается от пьяной компании, забравшись в постель до ужина,

но собутыльники насильно вламываются к нему:

«Одна ведь чарка, доктор, не вредна!»
А он в ответ: «Ох, если бы одна!»
Мы от одной до девяти добрались.
У доктора мозги перемешались.
«Беда мне пить порядком круговым:
Лег трезвым спать я, встал же — пьяным в дым!»

Перевод Вс. Рождественского

Обилие наблюдений подкреплялось во «Фрашках» мастерством рассказчика и стихотворца, умением достигнуть выразительности самыми минимальными средствами. В этом жанре Кохановский отдавал решительное предпочтение жизненному материалу над литературными стимулами. Но случалось ему и подчеркнуто демонстрировать свое версификаторское искусство (например, во фрашке «Раки», приобретающей противоположный смысл, если каждую строку читать справа налево).

Одновременно многие из фрашек представляют нам личность самого автора, являясь подчас даже материалом для его биографии («Лесам и горам»), для характеристики его духовного облика. Поэт рассуждает о мире и о боге, о суетности земных забот, о кратковременности жизни («О жизни человеческой», «На розу», «Эпитафия Косу» и т. д.), о несовершенстве человеческой природы. Все это не заглушает, однако, жизнеутверждающего в целом тона его «Фрашек». Аналогично этому Кохановский с нарочитым пренебрежением отзывается подчас о своих стихотворных «безделках», но в то же время обнаруживает серьезность своего взгляда на поэзию и обращается к музам:

Прошу лишь не обречь стихов моих на́ гибель,
Дабы, когда умру, их слава шла на прибыль.

Перевод Л. Мартынова

Иные стороны мировосприятия Кохановского раскрываются в циклах его «Песен». Тут менее сказывался его темперамент, менее проявлялась его личность в отношениях с повседневностью. Дисциплинирующую роль играли эстетические пристрастия, особенно почитание польским поэтом Горация, с его вкусом, стремлением к соразмерности и завершенности формы, конструктивным отношением к действительности, чувствительностью к умеренным житейским радостям, благам «золотой середины» и душевного спокойствия, красотам природы. Весьма полно проявились в «Песнях» склонность польского поэта к размышлению о мире и человеке, тонкое чувство прекрасного, гармоническое ощущение действительности. Он и в этом жанре не отказывается от нравоучительных мотивов (18-я песня I книги — осуждение пьянства, 19-я — насмешка над перезрелой красоткой), от оценки современ-

ности (сетования над пренебрежением шляхты к ратному делу — кн. I, п. 1-я), от выражения патриотических чувств (горько-негодующий отклик на опустошительный татарский набег 1575 г. — кн. II, п. 5-я). А доминируют в «Песнях» медитативные, созерцательные и умеренно-гедонистические тона. Религиозное настроение 25-й песни из II книги («Чего ты хочешь, господи, от нас за щедрые дары твои?») становится как бы обрамлением для прославления поэтом-гуманистом богатства и величия мироздания, хвала богу превращается в гимн природе, строгий по форме, проникнутый глубоким и искренним лиризмом. Говорит Кохановский и о том, что все житейское, человеческое (в том числе богатство и власть) ничтожно в сравнении с вечным (кн. I, п. 16-я), что если непрерывен круговорот природы, то невозвратна молодость и неизбежна смерть. Но грусть соединена обычно в «Песнях» со спокойным настроением, с поисками утешения. Утешения же человек должен, по Кохановскому, искать в добродетели, в духовной независимости, в разумном пользовании теми благами, которые приходятся на его век («Пусть не останется нетронутым, что в наши руки попало», кн. I, п. 14-я), положившись на волю Провидения, ибо «тщетно мыслить о том, что будет с нами после». И преобладающее звучание получают бодрые, жизнелюбивые аккорды: человека тешит и застольный кубок, и беседа с друзьями, и любовь, и природа. Светлое чувство в душе поэта рождают и наступающая весна (кн. I, п. 2-я; кн. II, п. 9-я), и знойное лето (кн. II, п. 7-я). Пейзаж Кохановский рисует с простотой и определенностью: это сельский польский пейзаж, зеленые леса, цветущие луга, стадо над рекой. Он остается таким, даже если вторгнется в него на мгновение что-либо из античного реквизита (пастушок, игрою на свирели забавляющий «лесных фавнов», — кн. II, п. 2-я). Лиру Яна из Чернолесья вдохновляли приметы родного гнезда: знаменитая чернолесская липа, воспетая еще во «Фрашках», стала как бы символом его поэзии.

Любовная тема «Песен» раскрывается по преимуществу как тема спокойного, благостного счастья. Мотивы традиционно-галантные, навеянные извне, здесь в общем редки. Более примечательно у Кохановского другое, с несомненностью личное и на фоне тогдашнего понимания жанра выделявшееся: подчеркивание духовной близости, уважения к женщине. В песнях, посвященных жене, возникает образ помощницы в повседневных хлопотах, равноправной жизненной спутницы поэта, которую он ценит и благодарит за заботу и верность (кн. II, п. 10-я, 20-я).

Двенадцать песен, спаянных композиционно и проникнутых общим настроением, Кохановский объединил под названием «Свентоянская песнь о Собутке». Летнее, «свентоянское» (т. е. «на Ивана Купала») празднество связано было с народными обрядами, хороводами, забавами, песнями, плясками, гаданием — и тут поэт ближе всего соприкасается с простонародным элементом.

В песнях, которые поочередно поют крестьянские девушки, рассказывается о любви, ее радостях и печалях, о девичьей беззаботности и гордости, о веселой юности и тоске по любимом, наконец, о красоте природы, прелести деревенской жизни.

Положив начало жанру сельской идиллии, Кохановский создал произведение, пожалуй, в наибольшей степени выразившее светлое, жизнеутверждающее начало его творчества, поэтический идеал мирного счастья, довольства своим состоянием. Правда, временами звучат в девичьих песнях и упоминания о крестьянской доле, о тяжелой мужицкой работе, но венчает цикл идиллическая двенадцатая песня. Написанная в самые счастливые «чернолесские» годы жизни Кохановского, «Собутка» как бы запечатлела момент полной душевной гармонии, удовлетворенности жизнью и семейным счастьем (в 11-й песне опять-таки воздается хвала жене поэта, Дороте). Но и здесь, на польском, повседневном фоне, выступило увлечение Кохановского античностью (одну из песен автор сделал пересказом овидиева мифа).

Плодом многолетнего напряженного труда поэта и филолога явилось самое крупное из литературных предприятий Кохановского — стихотворное переложение псалмов Давида (150 псалмов были изданы им в пяти частях). Он опирался на гуманистическую традицию обращения к псалмам, прежде всего на латинский перевод Бьюкенена, основанный на использовании античной версификационной культуры. Решение задачи чисто поэтической было для Кохановского делом во всяком случае не менее важным, чем воспроизведение религиозного содержания. Труд его оказался нейтральным по отношению к происходившей в стране вероисповедной борьбе и использовался как католиками, так и сторонниками реформации. В посвящении, открывающем «Псалтырь», Кохановский определяет перенесение им «с Ливана» «золотых гуслей Давидовых», как создание «польских песен новых», как служение музам, как соперничество с мастерами поэзии, как свое вторжение «на скалу прекрасной Каллиопы, где не было до сих пор польского следа». Ему удалось с большим мастерством передать целую гамму чувств человека, кающегося, размышляющего, страдающего, обличающего, восхищенного. Польская поэзия обогатилась в результате неизвестными ей доселе понятиями, оттенками мысли и настроения, потребовавшими множества языково-стилистических находок, и одновременно получила произведение редкое по разнообразию ритмики и строфики. Псалмы, переложенные Кохановским, получили широкую популярность (этому способствовали мелодии выдающегося композитора Миколая Гомулки), приобщая несколько поколений поляков к миру поэзии. Известны они были и в России. В 1680 г. в Москве Симеон Полоцкий издал «Псалтырь рифмотворную», которая была переложением произведения Кохановского. «Псалтырь» Полоцкого, одна из немногих небогослужебных печатных книг той поры,

быстро завоевала популярность (здесь также сыграла роль музыка композитора XVII в. Титова) и положила начало традиции переложения и использования псалмов русскими поэтами.

За четыре года до смерти Кохановский публикует свой шедевр — «Трены». Этот цикл из 19 плачей-элегий, написанных на смерть маленькой дочери поэта Уршулы, идущих от самого сердца, из глубины израненной души, исполненных искреннего человеческого чувства, не имеет себе равных в польской литературе, да и во всей мировой поэзии нелегко найти столь потрясающее выражение отцовского горя. Поэзия настолько слилась со всею жизнью Кохановского, что в момент безысходного отчаяния происходит как бы обострение художнического зрения, концентрация энергии и мастерства, выливающаяся в творческий порыв, который не приносит забвения и облегчения, но является насущной потребностью натуры. Поэт приобщает читателя к терзаниям своей души, когда предается воспоминаниям о своей любимице, рисует скорбь несчастной матери, горюет над несбывшимися надеждами, в неподдельно-правдивых подробностях изображает дни недавних радостей и опустелый ныне дом, когда — впервые в польской литературе — создает пленительный и нежный образ ребенка.

И одновременно «Трены» стали философско-поэтическим трактатом, ибо удар, обрушившийся на их автора, повлек за собой едва ли не мировоззренческую катастрофу. Исповедовавшаяся гуманистами концепция человека была достаточной, позволяла сохранить душевную гармонию, когда вечная проблема жизни и смерти не выходила из сферы размышления, оставалась проблемою общей. Теперь Кохановский столкнулся с суровостью человеческой доли в проявлении жестоком до нелепости, вопиюще несправедливом. Нет прежнего равновесия — и следует полемика с этическими представлениями, воспринятыми от античности, со стоиками (Цицерон), полемика, которую ведет поэт, на античности строящий свой эстетический и во многом этический кодекс, прибегающий и в «Тренах» к многочисленным античным реминисценциям. И философ становится псалмопевцем: наступает капитуляция, возникает убеждение в невозможности обрести спокойствие через доводы разума, происходит обращение к религии, к мысли о полной зависимости человека от непостижимой воли божьей, о смерти как избавлении от зла и страдания. Но и это еще не успокоение, не исчерпывающий вывод. В последней из элегий поэт обращается мыслью к покойной своей матери, как бы олицетворяющей жизненное начало, земную мудрость и доброту. Мать, которая является ему в сновидении, утешает поэта совсем на земной, на человечный лад: дает возможность еще раз увидеть утраченную дочурку. Поучение, вложенное в ее уста, напоминает о боге и смирении, но построено опять-таки на логической аргументации, на житейском рассуждении. И конечным приговором

оказывается девиз все-таки рационалистический, не столь философский, сколь диктуемый житейской необходимостью, опытом: «Людские испытанья сноси как человек». Трагическая коллизия разрешается все-таки возвращением к жизни и к доводам разума.

То новое, что внес Кохановский в польскую поэзию, затронуло буквально все ее стороны: и содержание, обогащенное раскрытием богатства человеческих переживаний, и жанры, среди которых были и вовсе неизвестные перед этим в Польше, и обновившиеся под пером великого поэта, и средства поэтического выражения. Новым был стиль Кохановского, его поэтический почерк, его легкий, изящный стих, доведенный до высокого совершенства польский литературный язык. Считая поэзию главным делом жизни, формой своего служения отечеству, Кохановский укоренил в Польше понятие литературного труда, основанного на глубоких знаниях, образованности и вкусе. Черпая из сокровищницы родного языка, Кохановский тщательно подбирал слова, которые с наибольшей точностью выразили бы то, что он хотел сказать, и умел при этом добиваться краткости, экономии языковых средств. При этом он старался избегать грубых оборотов (за исключением некоторых фрашек) и иноязычных заимствований. По сравнению с тяжеловесностью польского стиха его предшественников стих Кохановского блистает легкостью и музыкальностью. В развитии польского стихосложения Кохановский окончательно утвердил силлабическую систему, обогатил ритмику и строфику. Он ввел в практику большое разнообразие стихотворных размеров, среди которых преобладали многосложные (11, 12, 13), разделявшиеся цезурой. Меняя место цезуры, Кохановский создавал разные варианты (так, например, десятисложник мог иметь у него цезуру после 4 и после 5 слога, тринадцатисложник как обычную, после 7 слога, так и иную, после 8, и т. д.). Если у Рея стих был скован рамками предложения, то Кохановский отказался от этой стеснительной практики (лишь кое-где она применяется им, но в соответствии с духом содержания и жанра). Кохановский перестал употреблять мужскую рифму, частую в средневековой поэзии, в соответствии с духом языка утвердил в ней господство женской рифмы и сделал рифму полной. Ассонансы, столь частые в стихах Рея, у него являются исключением. Правда, у Кохановского преобладает еще грамматическая рифма, но она, как правило, несет определенную стилистическую функцию, применяется намеренно и в глазах как самого поэта, так и его современников выступает скорее как достоинство стиха.

Творчество Кохановского получило еще при жизни поэта полное признание общества. Слава его переступила пределы Польши. Он стал не только великим польским поэтом: имя его украсило мировую поэзию. Читатель его стихов чувствует в нем талант той высокой меры, который остается живым во все времена.

ЛИТЕРАТУРА С КОНЦА XVI В. ДО СЕРЕДИНЫ XVIII В.

В конце XVI — первой половине XVII в. экономическое развитие Речи Посполитой замедлилось. Эксплуатация крестьян, ничем не сдерживаемая, резко возросла. Крепостничество приняло в Речи Посполитой самые тяжелые формы и обернулось разрушением крестьянского хозяйства. Обострилась антифеодальная борьба крестьянства, особенно на украинских землях. Политика шляхты имела губительные последствия и для городов, лишь до конца XVI в. сумевших сохранить достигнутый ранее уровень развития, привела к сокращению внутренней торговли и ремесел.

Начинает терять прежнее значение среднепоместная шляхта. При формально-юридическом равенстве шляхты и магнатов экономический и политический перевес оставался за владельцами громадных латифундий. Сыграли свою роль последствия территориального расширения на восток: на Украине, в Белоруссии и Литве расположены были обширнейшие земли крупных феодалов, настоящие «королевства в королевстве», чьи владельцы, своевольные и эгоистичные, приобрели исключительную политическую силу. Борьба внутри феодального сословия особенно обострялась в периоды «бескоролевий», отстаивания шляхтою и магнатами своих кандидатов. Единодушны шляхты и магнаты были в отношении к крестьянству и городам, а также к любым попыткам укрепить королевскую власть. В этих случаях раздоры отступали на задний план, проекты намечаемых реформ отклонялись.

Экспансия на восток продолжалась. В начале XVII в. польское вмешательство во внутренние дела Русского государства привело к войне, которая не принесла Польше удачи. Тут же последовало нападение Турции, отраженное благодаря победе польского и казацкого войск под Хотином (1621). А на севере Швеция захватывает земли в Поморье.

Успехи реформации в Польше встревожили как местную католическую церковь, так и папскую курию. Начавшаяся с 60-х годов XVI в. решительная борьба против реформации приобретает все больший и больший размах. Орден иезуитов, чьи первые представители появились в Польше уже в 1564 г., играет в этой борьбе наиболее активную роль. Церковь поддерживает король Зыгмунт (Сигизмунд) II Август. Воинствующим католиком, причем в ущерб польским государственным интересам, был Зыгмунт III Ваза. Активно участвовавшая ранее в реформационном движении,

шляхта начинает теперь охладевать к нему. Ее решительно не устраивало проникновение реформационных идей в крестьянские массы, страшила опасность антифеодального движения. Не могли не напугать шляхту радикальные лозунги идеологов арианства. Ожесточенно преследуемые контрреформацией ариане оказываются вынужденными свернуть свою деятельность (в 1638 г. прекращает существование Раковская община), а под конец XVII в. — покинуть родину и уйти за границу. В 1595—1596 гг. заключена была Брестская церковная уния, подчинившая папству православную церковь в Польше (с сохранением богослужения по восточному обряду). Если магнатство и шляхта на восточных землях в большинстве своем делались католиками, то крестьянство и мещане с применением насилия обращались в униатское вероисповедание (с официальной точки зрения низшее, «второсортное»).

С конца XVI в. начинается период католической реакции, постепенно накладывавшей свой отпечаток на развитие всех отраслей культуры. Польша в этом смысле не составляла исключения: то же самое в той или иной форме наблюдалось во многих других странах Западной и Центральной Европы.

Некоторое время сохраняло традиции Возрождения искусство. По образцу ренессансного королевского дворца в Кракове строились в разных городах дворцы вельмож и епископов. Возводились здания ратуш (например, в Позиани), каменные дома горожан (в Казимеже Дольном). Памятником ренессансного строительства является выстроенный в конце XVI в. город Замостье. Но постепенно укореняется и новый стиль — барокко. В этом стиле строятся здания иезуитских костелов и коллегий, на рубеже XVI—XVII вв. — королевский дворец в Варшаве. На площади перед ним в 1644 г. был установлен монумент в честь Зыгмунта III — Зыгмунтовская колонна. В живописи продолжал бытовать портретный жанр. Выдающимся его мастером был Миколай Кобер, кисти которого принадлежат портреты Стефана Батория, Зыгмунта III и др. Но на первое место выдвигается религиозная живопись. Композиторы этого времени, как и их предшественники, используют в своем творчестве народные мотивы. Больших успехов добилась в это время инструментальная музыка (произведения Адама Яжембского, Станислава Шажиньского).

Школьное образование по существу перешло в ведение иезуитов, создавших целую сеть своих школ. В 1579 г. иезуиты открыли и высшую школу — академию (университет) в Вильно. Краковский университет, заполоненный клерикалами, вернулся к схоластике и стал терять прежнее значение. В 1594 г. в Замостье канцлером Яном Замойским была открыта Замойская академия, задуманная как центр светского образования. В Академию были приглашены лучшие профессора. Однако уже в начале XVII в. она пришла в упадок.

Эти условия не благоприятствовали развитию польской науки. Тем не менее мы еще можем назвать имена крупных ученых того времени: важные открытия были сделаны в области логики Адамом Бурским, в области математики — Яном Брожеком и т. д.

Литература, связанная с бытом и стремлениями среднепоместной шляхты, еще развивается некоторое время в духе традиций Возрождения, хотя и не достигает ни реевской непосредственности и сочности, ни мировоззренческой глубины и разносторонности, характерных для Кохановского. Так, например, Анджей Збылитовский (ок. 1565—ок. 1608), стремившийся идти по стопам знаменитого певца Чернолесья, развил преимущественно те мотивы его творчества, которые связаны были с сельскими трудами и досугами. В описательно-идиллической поэме «Жизнь шляхтича в деревне» (1597) он обрисовал идеал добродетельной умеренности и спокойных радостей, но вместе с тем — в традиции автора «Сатира» — отвел место и обличению излишней роскоши, отсутствия рвения к общему благу. Двоюродный брат Анджея, Петр Збылитовский (1569—1649), выступал исключительно как сатирик. Его «Порицание изысканных женских нарядов» (1600), «Беседа польского шляхтича с чужеземцем» (1600), «Встреча помещиков» (1605) содержат ряд ценных наблюдений над бытом и нравами. В критицизме своем автор «Беседы...» пошел несколько дальше своего брата: с большим запалом порицал шляхту за забвение воинского долга и даже указал (в осторожной форме) на неразумность чрезмерного притеснения крестьян, запрета мещанам покупать землю, а шляхтичам заниматься торговлей.

Как великолепный мастер стиха, развивавший традиции гуманистической образованности, вошел в историю польской поэзии Петр Кохановский (1566—1620), племянник великого Яна. Он сделал достоянием отечественной литературы шедевры итальянской поэзии — «Неистовый Роланд» Ариосто и «Готфрид или освобожденный Иерусалим» Тассо. Перевод первой поэмы долгое время оставался в рукописи (впрочем, известен ряд его копий), перевод второй увидел свет в 1618 г. и завоевал весьма широкую популярность. Переводчик не только отнесся к своей труднейшей задаче со всем трудолюбием и тщательностью, но и обнаружил способность соперничать с художественными красотами оригинала (это особенно проявилось в батальных сценах, отчасти — в пейзажных описаниях, меньше — в фантастике и любовной линии поэмы). Свидетельством как одаренности Кохановского, так и высокого уровня развития, которого достиг к его времени польский стих, явился тот факт, что в переводе была, несмотря на все трудности, сохранена форма оригинала — октава, которая получила уже в XVII в. преобладание в эпической поэзии польского барокко, с блеском использовалась и впоследствии (Словацкий).

Первая половина XVII в. и в литературе была временем, когда продолжалась старая ренессансная традиция и вместе с тем давали себя знать уже и новые веяния, связанные с барокко. Примером можно считать творчество Даниэля Наборовского (1573—1640), хорошо знакомого с зарубежной (французской) поэзией. Он писал вещи незначительные, преимущественно панегирики (созданные на службе при магнатском дворе Радзивиллов), но выделяющиеся поразительной формальной изобретательностью, щедро демонстрируемой эрудицией, словесной виртуозностью. Это был поэт переходного времени — и в позднейший период творчества он склоняется к следованию антично-ренессансной традиции.

Новейшая мода, наряду с прежней традицией, дает себя знать и в творчестве Иеронима (Ярош) Морштына (ок. 1580—1623 или до 1645), издавшего сборник стихов о придворной жизни «Прелесть мира» (1606) и оставившего в рукописи собрание лирики и эпиграмм «Суммарий стихотворений». Более всего он прославился своими прозаическими и стихотворными новеллами, изданными в двух сборниках уже после смерти автора (1650, 1655). Популярнейшая из них, изобилующая самыми невероятными приключениями «Забавная история о добродетельной королеве Банялюке из земли восточной» основана на использовании фольклорно-сказочных мотивов. Дважды обращается Морштын к сюжетам, встречающимся у Боккаччо.

К панегирическому жанру обращался Самуэль Твардовский из Скшипны (между 1595 и 1600—1661), скромный шляхтич, получивший образование в иезуитской коллегии и служивший при магнатских дворах на Украине. Доблестям покровителей он посвящал и специальные произведения, и соответствующие фрагменты огромных рифмованных хроник, интересных собранным в них материалом. Так, в «Преславном посольстве светлейшего князя Кшиштофа Збараского от Зыгмунта III к могущественному султану Мустафе» (изд. 1633) привлекает внимание подробное описание Турции. Встречаются отдельные живые страницы в хронике «Владислав IV» (1649). Но ярче всего художественные склонности Твардовского, роль его в утверждении нового, утонченного стиля и популяризации зарубежного барокко проявились в пасторальной поэзии. Подражательная (источник — итальянское оперное либретто) поэма Твардовского «Дафна, ставшая лавровым древом» (1638) — один из лучших этому примеров. Знаменитый овидиев миф изложен в ней мелодичными октавами, с изящно-игривой тонкостью в воспроизведении оттенков любовного чувства. Позднейшая, весьма популярная стихотворная повесть «Пригожая Пасквалина» (1655) уже лишена прежней легкости и живости, детализация и орнаментика в духе барокко тут дополняются демонстрацией авторской учености, история, в которой участвует масса персонажей античной мифологии,

заканчивается в нравоучительном духе: героиня, жертва козней Венеры, становится монахиней.

Таким образом, уже в первой половине XVII в. (хотя и не в полной мере) обрисовались черты нового поэтического направления и стиля, основанного на ином видении мира, нежели ренессансное, и на иных художественных вкусах. Стилистическому единству, простоте, соразмерности и гармонии уже не придавалось прежнего значения. Важнейшая роль отводилась необычности словоупотребления, богатству и неожиданности поэтических ассоциаций, обилию и новизне тропов и сравнений, украшенности, орнаментовке поэтической речи, что должно было воздействовать на воображение читателя. Все это могло сочетаться и с ростом внутренней взволнованности художника, углубленным психологизмом, причем зачастую служило передаче религиозного и мистического настроения (хотя даже в контрреформационной Польше среди поэтов барокко были не чуждавшиеся вольнодумных тенденций). Мир воспринимался в диссонансах, контрастах, чему сопутствовало подчас противоречие между пессимистической его трактовкой и привязанностью к земному. Как производное можно рассматривать сочетание в поэзии барокко элементов весьма разнородных: патетика, обращающаяся порой в риторичность, реалистичность и даже натуралистичность описаний, фантастика и аллегоризм; использование античных, библейских мотивов, позднее ориентальных элементов; в языке — соседство изысканной поэтичности с просторечием, подчас даже тривиальным. В барокко выявляется в итоге ряд различных тенденций: тематических, мировоззренческих и стилевых.

Еще ранее на литературе начало все сильнее отражаться наступление контрреформации, рупором которой была прежде всего публицистика. Виднейшим представителем ее был Петр Скарга (1536—1612), иезуит, первый ректор Виленской академии, в течение многих лет придворный проповедник. Сведущий богослов, прекрасно владевший пером, он создал одну из популярнейших религиозных книг своего времени — «Жития святых» (1579). Уже здесь он выказал себя противником гуманистического жизнеутверждения, идеализировавшим раннесредневековый аскетизм. Скарга выступил и с политической концепцией, которая изложена им в обширном трактате, оформленном в виде проповедей и соответственно названном «Сеймовые проповеди» (1597). Он выступал за преобразование государства и основу его видел в укреплении королевской власти. Вместе с тем Скарга требовал единства духовной и светской властей, следования католическим началам в политике и интересы церкви ставил выше государственного блага. Сторонник крайней нетерпимости к иноверцам, он призывал к искоренению реформации и наступлению на православие (был одним из создателей Брестской унии). В Скарге смешивались фанатическое ослепление и патриотическая прозорливость,

Современников он обличает со страстной убежденностью, клеймя, с одной стороны, любую нетвердость в католицизме, а с другой — политические грехи: эгоизм, забвение долга перед отечеством, упоение анархической «вольностью». Пластически-выразительное изображение пороков общества, несчастий, которые терзают идущую к гибели страну, предсказание угрожающих в грядущем бедствий обусловили впечатляющую силу сочинений Скарги и позднейший, особенно в XIX в., интерес к его личности (лекции Мицкевича, картина Матейки и т. д.). Ораторско-публицистическая проза Скарги сыграла заметную роль в развитии литературного языка. Язык «Сеймовых проповедей» великолепно обработан, красочен, изобилует яркими сравнениями и образами.

Иной тип проповедника представлял Фабиан Бирковский (1566—1636), тоже популярный у современников. Он отличался пристрастием к эффектам, к расцвечиванию прозы различными примерами (и в примерах этих много интересного), ориентировался на средний шляхетский уровень, пользовался соответствующим ему сочным и подчас грубоватым языком, особенно характерным для его темпераментных, обращенных к шляхетскому воинству «Лагерных проповедей» (1623).

Контрреформация повлияла и на поэзию, что сочеталось с воздействием таких проникавших из-за рубежа образцов барокко, где определяющими являлись смятенно-мистические настроения, нередко религиозный экстаз. При не ослабевающих связях с итальянской литературой до Польши доходят (через латынь) отзвуки испанского мистицизма. Примером может быть творчество Себастиана Грабовецкого (ок. 1540—1607), участника борьбы против реформации (трактат «Мартин Лютер и его нечестие», 1585). В «Собрании рифм духовных» (1590) он представил преимущественно переделки итальянских религиозных стихов. Религиозность Грабовецкого пессимистически мрачная, аскетическая, без намека на жизнеутверждение, хотя бы на компромисс между верою и земными радостями. Покаяние в грехах, боязнь страшного суда и пекла — основные мотивы его поэзии. При всем этом язык и стих всего сборника отличаются чистотой и гладкостью, строфика — разнообразием (сонет, терцины, канцона и т. д.), открывавшим уже период барокковой изощренности в стихосложении.

Исключительно по-латыни писал свои стихи Мацей Казимеж Сарбевский (1595—1640), иезуит, профессор красноречия, философии, богословия в Вильне и проповедник при дворе Владислава IV. Религиозное содержание в поэзии его решительно преобладает, хотя ему принадлежат также оды и панегирики, стихи о природе и т. д. Книги лирики и эпиграмм Сарбевского (1625, 1631) многократно переиздавались, частично переводились на иностранные языки (в одном из изданий был титульный лист работы Рубенса). Великолепная техника, изящество формы, лег-

кость стиха снискали Сарбевскому прозвище «христианского Горация» и лавровый венок, которым он был увенчан в Риме. Сарбевский был и теоретиком поэзии, воззрения свои изложил в четырех латинских трактатах, возникших на основе его преподавательской деятельности (изд. 1954—1958). Среди образцов, на которые он призывает ориентироваться, есть и чтившиеся в литературе Возрождения, и ставшие популярными уже в эпоху барокко. Весьма высоко оценивает Сарбевский Яна Кохановского, помещая его в ряду виднейших авторов нового времени.

Не смолкают еще в этот период и голоса противников католицизма — публицистов и поэтов. Особый интерес представляет творчество преследуемых ариан. Оно развивается теперь больше по линии богословских трактатов, религиозные сюжеты преобладают и в поэзии. Так, например, Эразм Отвиновский (ок. 1526—1614), перешедший в арианство около 1570 г. и написавший к этому времени ряд фрашек и лирических стихов, обращается к жанру религиозно-полемическому, пишет о христианских святых и персонажах евангелия, пересказывает и комментирует в арианском духе евангельские притчи («Притчи господа нашего Иисуса Христа», 1599), хотя и не расстается с сатирой и моралистикой («Дела или истории достойных женщин», 1589). Ольбрыхт Кармановский (конец XVI—первая половина XVII в.) запечатлел свою связь с арианством в «Покаянных песнях» (ок. 1627 или 1638), выдержанных в духе библейских псалмов и пронизанных мрачно-катастрофическим настроением, но перед этим писал остроумные фрашки, сочинял любовные песни, переводил античную любовную лирику. Рационалистические идеи сказались в творчестве писавшего по-латыни и по-польски Самуэля Пшипковского (ок. 1592—1670), автора ряда стихов, «Трактата о мире и церковном согласии» (1628), не дошедшей до нас «Истории польских социниан» и т. д. Арианство представляет и в этот период весьма высокий уровень культурных интересов. Можно привести в качестве примера одну арианскую семью, тоже Отвиновских, где литераторами были три брата: один, Иероним (ум. 1621), оставил описание похода в Молдавию (1621), второй, Валериан (ум. 1645), был талантливым переводчиком Вергилия и Овидия, третий, Самуэль (ум. после 1650), дал описание Турции и перевел на польский язык поэму Саади «Гюлистан».

Традиции Возрождения долго сохранялись в мещанской литературе, особенно бурно развивавшейся в конце XVI—первых десятилетиях XVII в. Само понятие мещанской литературы в каком-то смысле условно. Литература, рождавшаяся в городской среде, являлась в идейном и жанрово-тематическом отношении неоднородной, что было естественным следствием характерного для феодального города социального неравенства. Ряд писателей-мещан, принадлежавших к городскому патрициату (некоторые из них становились в конце концов шляхтичами), создает

произведения, мало отличающиеся по жанру и содержанию от того, что мы встречаем в шляхетской литературе. (Идиллически представляемая деревня как объект изображения подчас успешно соперничает в их поэзии с городом.) Объединяет этих авторов прежде всего приверженность к ренессансной традиции, противостоявшей католическому фанатизму, охватывавшему шляхетских писателей. В плебейских же и связанных с плебсом кругах развивается литература, оппозиционная по отношению к существующим порядкам.

Мещанином, добившимся высокого положения, избиравшимся бургомистром Люблина, был Себастиан Фабиан Клёнович (или Клёновиц, ок. 1545—1602). Человек образованный, он неплохо знал античных авторов, одинаково свободно писал и по-польски, и по-латыни. Попытка обращения к лирике, которой явились «Надгробные плачи на смерть Яна Кохановского» (1585), осталась в творчестве Клёновича единичным фактом. В дальнейшем он избрал, следуя Рею, морально-дидактическое и сатирическое направление. В обширной латинской поэме «Победа богов» (год издания точно не установлен) аллегорический сюжет (борьба богов и титанов) служит автору для того, чтобы дать энциклопедическое изложение основ добродетели (в духе реева «Подлинного изображения»), делающей человека истинно благородным. В написанной по-польски поэме «Мошна Иуды» (1600) сказываются сатирические склонности Клёновича. Он пишет пространный юридический трактат, перечисляя нечестные способы обогащения (мошна символизирует человеческую алчность). Объектом его обличения выступают преимущественно горожане, типы которых (представляющие главным образом низы общества) он перебирает в свой поэме, бичуя жульничество, ростовщичество, взяточничество и т. д. Вникая во все тонкости мошеннических занятий, не скупясь на примеры, Клёнович создает реалистические бытовые зарисовки, скрадывающие сухость его писательской манеры и примиряющие нас с не особенно высоким полетом его сатиры. Могущественных лихоимцев он вспоминает мимоходом, говоря о том, что боится «досадить зубастым Иудам», шляхту задевает слегка (франты, придворные льстецы и т. д.), хотя не подлежит сомнению его неприязненное к ним отношение, соединяющееся с сочувствием угнетенному крестьянству. Не рискует Клёнович и разоблачать духовное сословие (появляются у него лишь клирики, обкрадывающие церковные кружки).

Клёнович оставил также две описательно-географические поэмы. В написанной на латинском языке «Роксолании» (1584) речь идет о Червонной Руси, ее городах, природе, населении, крестьянских обычаях и верованиях. Автор поэмы, живо изображая увиденное и не скупясь на подробности, показал себя прекрасным наблюдателем и умелым рассказчиком. Менее выразительна, не слишком искусно построена и перегружена дидактическим

элементом другая, уже польская поэма Клёповича — «Флис или сплав судов вниз по Висле и впадающим в нее рекам» (1595). В ней детально описывается путь торговых караванов, перевозивших польское зерно по Висле и ее притокам до Гданьска, откуда оно шло за границу. Дана точная, так сказать, география пути: речные маршруты, встречающиеся города, природа. Много места отведено практическим наставлениям: как надо строить суда, как вести их и т. д. Много рассуждений о самой торговле, о том, полезна она или вредна. Клёнович склоняется в первой, дидактической части поэмы к тому, что эта торговля содействует порче нравов, питает жадность, ведет к притеснению крестьян (корабли везут, по выражению поэта, «пот добрых мужичков»). Надо полагать, что источник этих высказываний — принадлежность автора к мещанству, отстраненному шляхтой от выгод хлебной торговли. Ко всему этому Клёнович присоединил весьма интересные картины жизни и быта сплавщиков-флисаков, словарь их жаргона, фольклорные записи.

Сыном львовского мещанина был крупнейший поэт начала XVII в. Шимон Шимонович (или Шимоновиц, 1558—1629). Он получил основательное образование, начав учение в Краковском университете и закончив за границей, пользовался покровительством Яна Замойского, был его сотрудником в культурно-меценатской деятельности и, возведенный в 1590 г. в шляхетское достоинство, получил от него в аренду несколько деревень. Шимонович был поэтом польско-латинским, писал много, на обоих языках и в разных жанрах (панегирики, эпиталамы, гимны, оды и т. д.), создал две латинские драмы: на библейский («Непорочный Иосиф», 1587) и античный («Пентесилея», 1618) сюжеты. Латинские его сочинения завоевали в свое время европейскую известность. Но в историю польской поэзии он вошел благодаря циклу своих идиллий — «Селянки» (1614, затем 1626). Некоторые из этих двадцати стихотворений-диалогов являются подражаниями античным образцам: Феокриту и Вергилию, которых автор называет своими учителями, но в лучших из них поэт заимствовал только форму и наполнял ее оригинальным содержанием. Полностью принадлежащее ренессансной традиции, самым ярким представителем которой в начале XVII в. и был Шимонович, творчество его опиралось на классическую гуманистическую ученость, проникнуто было культом античности. Не случайно в самые польские из «Селянок» у Шимоновича может ворваться, например, пересказ древнего мифа. Но там, где основу содержания составляет отечественный бытовой материал, где решительно берет верх местный колорит, поэт создает картины богатые и выразительные. Великолепной жанровой зарисовкой стала, например, идиллия «Калачи» — изображение шляхетской свадьбы, данное во всех обрядовых подробностях, с передачей переживаний молодой пары и радостно-приподнятого настроения окружающих.

Поэтический элемент у Шимоновича имел не сугубо книжную генеалогию: автор «Селянок» умел находить его в повседневности, вплоть до простонародного быта и не без влияния фольклорно-речевой стихии своих родных краев (сам термин «селянка» украинского происхождения). Конечно, сельская жизнь воспроизводилась Шимоновичем в соответствии с требованиями идиллического жанра. Но он выходил навстречу и правде действительной жизни, подчас достаточно суровой. Свидетельство этому — идиллия «Жницы», по выражению Мицкевича, «самая народная и самая правдивая», показывающая, что автор ее описывал не только красоты природы, прелести деревенского досуга, но и подневольный крестьянский труд на господском поле. (Можно полагать, что в данном случае сыграло определенную роль и мещанское происхождение поэта.) В «Жницах» выведены две обаятельные крестьянские девушки (их образы автор сумел удачно индивидуализировать), жестокий притеснитель — староста и его своенравная экономка, объект девичьих насмешек. Вот начало песенки жниц из этой идиллии:

Шимон Шимонович

Ах, солнце-солнышко! Златое око дня!
Умней ты старосты лихого у меня:
День за день, круглый год свое ведешь ты дело —
Он хочет, чтобы все в единый миг поспело;
Ты, солнце, то печешь, то ветру дашь дохнуть
И чела освежить нам жаркие и грудь, —
А он не даст присесть: весь день серпами машем...

Перевод Н. Берга

Идиллическо-сельской теме положил в Польше начало Кохановский — автор «Собутки». Но Шимонович сформировал жанр, надолго ставший в Польше популярным, и реалистическим содержанием, совершенством языка и стиля вступил в успешное соперничество с великим предшественником.

Возможно, что от «Собутки» шел еще один представитель мещанской литературы, Шимон Зиморович (или Зиморовиц, 1608

или 1609—1629), создавший цикл песен под общим названием «Роксоланки». Он был сыном львовского каменщика и, как свидетельствуют его стихи, человеком начитанным, знавшим античную поэзию. «Роксоланки» — его единственное произведение, изданное в 1654 г. его братом, тоже поэтом (по случаю свадьбы последнего они в 1629 г. и были написаны). Песни эти (их 68), которые попеременно поют хор крестьянских девушек и хор юношей, посвящены преимущественно любви. При этом в каждой передается новый оттенок чувства, новые переживания, иная любовная ситуация. Доминируют светлое лирическое настроение, сентиментальная грусть, сглаженные, не резкие тона, а иногда встречаются меланхолические размышления, характерные уже для лирики барокко. Есть следы увлечения античными образцами (девушки упоминают Купидона, герои носят имена изысканно-античного характера и т. д.). Наряду с этим выступают мотивы и любовная символика, известные по народным песням, чье влияние сказалось, по-видимому, также на разнообразной ритмике и строфике песен.

Некоторые историки литературы приписывали авторство «Роксоланок» их издателю — Юзефу Бартломею Зиморовичу (1597—1677). Дело в том, что он опубликовал несколько позже (и тоже под именем брата) свой сборник идиллий «Новые украинские селянки» (1663), сочетавший книжно-барокковую стилизацию с подлинными деталями и картинами, которые часто выходили за пределы жанра (например, поэмы об осаде Львова войсками Хмельницкого, дающие яркое представление о грозном характере событий, остроте кровавых конфликтов). Вкусом и талантом своего брата автор их не обладал, что подтверждается и другими произведениями этого плодовитого писателя (панегирики, сатиры, лирика, батальные хроники и т. д.).

Примеры того, как мещанское самосознание отступало перед натиском господствующей культуры, как горожанин, если имел соответствующую возможность, стремился усвоить шляхетский культурно-интеллектуальный стиль, в старопольской литературе не единичны. Но мы знаем и случаи, когда мещанский автор заявляет о себе и своем сословии, занятиях и образе жизни. Интересным памятником стал, например, стихотворный трактат кузнеца Валентия Роздзеньского (настоящая фамилия — Брусек; ок. 1560—до 1622) под названием «Officina Ferraria сиречь плавильня и мастерская с кузнями благородного дела железного» (1612), запечатлевший и технику железоделательного промысла, и облик занятых в нем людей.

Мы мало знаем о жившем на переломе XVI—XVII вв. плодовитом авторе Адаме Владиславиуше, который не принадлежал, в отличие от Клёновица или Шимоновица, к патрициату, а был человеком попроще, мастером-бумажником, представителем среднего слоя горожан. После него остались лирические опыты («Бе-

седы юноши с девицей», 1607) и популярные сатирические сборники («Веселые развлечения и разные шутки», 1604—1606; «Франц, секретарь, придворный и усердный слуга князя гультяйского», ок. 1609; «Приключения и шутовские проделки людей разного состояния», 1613). В них объединены мелкие произведения: анекдоты, фрашки, басни, высмеивающие человеческие слабости, даются шутливые советы (как принимать гостей, как выбирать жену и т. д.). Подчас это вещи несколько рискованного содержания и грубоватого тона, а иногда в них звучат и мотивы, отражающие социальные противоречия.

Плебейские симпатии определили характер творчества Яна Юрковского (ок. 1580 — ок. 1635), мещанина, учившегося в Краковском университете и, по-видимому, в Падуе ставшего доктором медицины. Он отдал дань панегирическому жанру, но истинным его призванием была сатира. В весьма оригинальном по замыслу и исполнению сатирическом сочинении «Посольство с Диких полей» (1606) Юрковский выводит вереницу разного рода плутов и негодяев, пустозвонов и изменников, всех тех, кто представлял, по его мнению, губительные для общества пороки, и создает гротескную картину их шествия на далекие окраины страны. Встречаются у него и обличительно-патетические интонации. В «Пробужденном Лехе и печальных его жалобах» (1606) он заставляет мифического пращура поляков упрекать своих потомков, допустивших попрание права, истины, мудрости и добродетели. Юрковский был настолько смел и прозорлив, что упрекал шляхту в отстранении мещан и крестьянства от служения родине и влияния на ее судьбы. В шляхетском своеволии он видел смертельную угрозу для отечества («Вандалинова хоругвь», 1607). Юрковский пробовал свои силы и в драматическом роде. В сатирическом моралите «Трагедия о польском Сцилурусе и трех сынах польской отчизны» (1604) он в облике античных героев изобразил представителей шляхетского сословия, причем не пощадил его пороков, ввел в произведение остроумные интермедии (автобиографический, по-видимому, рассказ нищего бакалавра о своих несчастиях и т. д.). Прекрасное знание автором жизни всех слоев общества вплоть до его низов, формальная изобретательность, языковое богатство (в частности — мастерское использование различных жаргонов) делают творчество Юрковского одним из самобытнейших явлений польской мещанской литературы. Плебейский дух, неприязнь к шляхте роднят его с «совизжальской литературой» конца XVI—первой половины XVII в. (в литературоведении высказывалось предположение о принадлежности Юрковскому ряда ее произведений, изданных под псевдонимами).

О происхождении термина «совизжальская литература» говорилось выше. Под названием этим объединяются обычно произведения преимущественно сатирическо-шутливого содержания

(хотя в этом же кругу родилась и довольно богатая лирика), созданные в поэтических, прозаических, драматических жанрах, носившие народно-плебейский характер, принадлежавшие авторам плебейского происхождения. Создатели ее — это школяры, деревенские учителя, низшие клирики, небогатые мещане. Сочинения их появлялись, как правило, под вымышленными именами (Ян из Киян, Ян из Выхилювки, Ян Дзвоновский, Совизжал и т. д.) или выходили анонимно. Объединяет их в первую очередь умение авторов взглянуть на тогдашнюю действительность глазами притесняемого простолюдина, человека из социальных низов, наличие определенной духовной независимости, способность отрешиться от всякой склонности к оправданию господствовавших тогда порядков. О бедах своего времени «совизжальские» авторы говорят поэтому либо полнее, либо иначе, чем писатели-шляхтичи или зажиточные мещане.

Изобилие реалистических зарисовок и деталей делает «совизжальскую» литературу бесценным памятником эпохи. Богаче всего отразилась в ней, пожалуй, городская жизнь. Анонимные авторы изображают мещан различного состояния. Они добродушно подшучивают, например, над торговцами, ремесленниками, представителями разного рода профессий, подмечают их специфические черточки и слабости. Но они не замыкаются в шутливом бытописательстве и зачастую колко обличают язвы тогдашнего общества, пороки социальных верхов. Крепко достается от них шляхте и духовенству, зло высмеивают они богатых горожан, заступаются за угнетенных и обездоленных — городской плебс и крестьянство.

«Совизжальская» проза тяготела скорее к малым жанрам, доходчивым и традиционным (фацеция-анекдот, притча, пародийное описание и т. д.). Но появлялись и произведения более широкого плана. Такова изданная под псевдонимом Януариуса Совизжалиуса сказочно-сатирическая повесть «Мацеково странствие» (1612), где деревенский лодырь, попав в фантастическую «ячменную страну», переживает самые невероятные приключения. Она интересна несомненной связью с простонародной смеховой культурой, использованием абсурдно-гротескных приемов, пародийного переиначивания, нарочитых нелепиц, столь свойственных шуточно-фольклорной стихии. Аналогичные тенденции можно отметить и в стихотворной «совизжальской» сатире (например, образ казака Плахты, сказочного обжоры и силача, появляющийся в одном из сочинений Дзвоновского).

Жанры стихотворной сатиры в общем аналогичны были прозаическим. На первом месте стоит, бесспорно, фрашка, дошедшая до нас в целом ряде сборников: «Деревенская ярмарка» (1613—1615), «Новый Совизжал» (1614), «Фрашки нового Совизжала» (1614), «Новые фрашки совизжаловы» (1615) Яна из Выхилювки или Яна из Киян и т. д. Известны и пространные сатирические

стихотворные пасквили. Весьма популярен был пародийный жанр, составлялись целые шуточные трактаты и статуты. Таков был «Статут Яна Дзвоновского сиречь статьи законов, как судить явных мерзавцев и плутов» (1611) — сборник шутливых постановлений, направленных против всякого рода мошеннических проделок, распространенных в городах. Сюда же относятся многочисленные сатирические диалоги (в некоторых классификациях причислены к «совизжальской» драме). Авторы их создают подчас довольно широкую панораму тогдашних нравов и доносят правду о социальных отношениях своего времени. В диалоге Януариуса Совизжалиуса «Адский сейм» (ок. 1615) черти, докладывая Люциферу о своем пребывании среди людей и кознях с целью уловления грешных душ, красочно рассказывают о человеческих пороках и неблаговидных поступках. Чрезвычайную популярность завоевал себе изданный в 1624 г. диалог «Нужда с Бедой из Польши идут». Здесь появляются аллегорические фигуры Нужды и Беды, которые, покидая надоевшую им Польшу, по дороге встречают представителей разных слоев общества. Из встречных, которым даются меткие характеристики, одни вовсе не ведают, что такое нужда и беда (шляхтич, монах), а другие хорошо знакомы с ними (крестьянин).

Надо полагать, что из этого же круга авторов вышли совершенно своеобразные произведения, повествующие о тяжкой доле самого угнетенного сословия феодальной Польши. Это серия «Мужицких плачей»: «Жалоба крестьян на худые годы» (1620), «Жалоба крестьян на господ» (между 1618 и 1624), «Жалоба крестьян» (ок. 1629). Неизвестные авторы вкладывают в уста мужиков бесхитростный рассказ о страшной нужде («человеку не на что соли купить»), о невыносимых притеснениях со стороны панов и управителей. Тон «Жалоб» при всей глубине сочувствия крестьянам глубоко пессимистичен. Надежды на изменения к лучшему в них не ощущается. В одной из них печальная мужицкая судьба объясняется даже извечным божьим предопределением (притча об обделенных сынах Адама и Евы).

К «совизжальской» лирике относят ряд сборников любовных песен XVII в. В художественно-формальном отношении это наиболее обработанная часть «совизжальского» наследия, свидетельство того, что между ним и вершинами старопольской поэзии никакого разрыва не было. При весьма разнообразной метрике и строфике произведения анонимных поэтов носят отпечаток как влияния Кохановского, так и изощренного стиля барокко. Слова «песни» и «танцы» фигурируют в названиях большинства сборников, указывая на их предназначение и расчет на музыкальное сопровождение. Весьма различны воспроизводимые в песнях лирические ситуации и соответственно несхожи интонации: от жалобно-сентиментальной до веселой и задорной (иногда при содержании весьма нескромном). Несомненно прямое воздействие

фольклора (обрядовых, шуточных песен и т. д.) на «совизжальскую» лирику, причем польскими рамками оно не ограничивалось: в сборниках встречаются песни украинского происхождения.

Произведения «совизжальской» драматургии объединяются чаще всего под общим названием «рыбалтовской комедии» («рыбалты» — это семинаристы, от итальянского ribaldo, церковный певчий). Иногда это были целые сценические действия, забавные фарсы, чаще комические диалоги в стихах или прозе. Героями выступали горожане, крестьяне, большей же частью клирики. Эти анонимные комедии имели подчас довольно острое нравообличительное и социальное содержание, писались красочным, сочным языком, близким к народному. Большое место занимали в них элементы фольклорного происхождения (песни, поверья, шутки, присловья). Популярны были, например, комедии о приключениях церковного служки Альбертуса. В одной из них («Плебанский поход», 1590) плебан отправляет службу вместо себя на войну, покупает ему на краковском рынке боевое снаряжение (которое тот ухитряется немедленно растерять) и наставляет, как себя вести. В «Альбертусе с войны» (1596) герой возвращается невредимым и похваляется своими подвигами (преимущественно трактирно-мародерскими). В основу произведения положен распространенный сюжет о солдате-хвастуне. Снова появляется Альбертус в «Новой рыбалтовской комедии» (1613—1614), весьма злободневной по содержанию, повествующей о нужде сельских клириков и бедствиях, которые терпят мужики от реквизиций и грабежей, творимых голодной солдатней.

Произведения мещанско-плебейской литературы были подчас грубоваты, иногда отличались весьма легким содержанием, частенько непочтительно задевали шляхетское сословие и духовных лиц, и некоторые из них попали со временем в церковные перечни запрещенных книг. Тем не менее они пользовались широкой известностью.

По своему характеру к этой литературе примыкает одно из лучших драматических произведений XVII в. — комедия Петра Барыки «Из мужика король», поставленная в 1633 г. при одном из магнатских дворов. В основе ее распространенный в европейских литературах (встречающийся, в частности, у Шекспира) сюжет о пьянице, которому, переодев его во время сна в королевские одежды, шутники внушают, что он король, и воздают соответствующие почести, а после протрезвления героя, возмущенного, что с ним обращаются не соответственно сану, с насмешками его прогоняют. Барыка перенес сюжет на польскую почву, расцветил яркими бытовыми деталями. Действие происходит в лагере гетмана Конецпольского во время войны со шведами, персонажи комедии — солдаты, потешающиеся над забредшим в лагерь мужиком. Комедия написана живо, сочным, несколько грубоватым, как этого требовало содержание, языком.

Постановка «рыбалтовских» интермедий сопутствовала, в частности, развитию в Польше школьного театра — при духовных учебных заведениях, прежде всего иезуитских. Школьный театр стал одним из очагов развития драматургического и театрального искусства. Он выполнял и учебные, и миссионерские, и развлекательные функции. Темы «серьезных» школьных драм брались из библейской истории, житийной литературы, античных источников, и, в соответствии с учебными целями, появлялись латинские тексты с польскими вставками (прологи, правоучительные хоры, эпилоги). Авторами школьного театра выступали как школяры, клирики, так и учителя. До нас дошли, например, латинские драмы Гжегожа Кнапского (1564—1639), воспитанника и учителя иезуитских коллегий, известного также своим превосходным польско-латинским словарем (с приложением собрания польских пословиц).

Действовавшие в Польше монашеские ордена и вообще католический клир используют в ряде случаев театральные зрелища для воздействия на массы. Известен, например, ряд текстов, направленных против «суеверий» реформации. Необходимым оказывается обращение к зрителю на польском языке. Организуются народные представления, чаще всего во время масленично-карнавальных забав (характерно название одной из комедий — «Мясопуст»). Активное участие принимают в них студенты и низший клир — и это накладывает на них свой отпечаток. С мистерийным действом соседствует народный фарс (переработка фацеций, фольклорные мотивы и т. д.). В драматических текстах разрабатывается подчас актуальная, интересующая зрителя тематика и пробиваются даже плебейские симпатии. Так, например, в иезуитскую драму «Антитемиус» (первая четверть XVII в.), где главным героем выступает феодал-насильник, притеснитель поддан-ных, вводится в качестве хора одна из «крестьянских жалоб».

Таким образом, XVII век отмечен оживленным развитием польского театра. Можно констатировать наряду с фактами, отмеченными выше, и увлечение театром при дворе. Известно, что при дворе Зыгмунта III выступали заезжие иностранные труппы, в чей репертуар входили, например, «Венецианский купец» Шекспира, пьесы Марло, Деккера и др. Большим любителем театра был Владислав IV. При нем при дворе процветала итальянская опера, ставились балеты и исполнялись произведения итальянской commedia dell'arte.

Во второй половине XVII—первой половине XVIII в. Речь Посполитая переживает период упадка. Происходит свертывание торговли (теперь уже и внешней), ремесел, в тяжелом положении оказываются города, теперь уже не только мелкие, но и наиболее крупные. Войны, которые почти беспрерывно вела Польша с середины XVII до середины XVIII в., довершили хозяйственное

разорение: привели к нищете деревню, разрушили и опустошили города. Изживает себя закосневший в своей неизменности политический строй. Шляхта теряет самостоятельность действий и превращается в орудие магнатской политики. Работа сейма нарушается. Принцип единогласия (liberum veto) при утверждении решений, в силу которого выступление одного депутата против остальных могло сорвать сейм, входит в практику, парализуя действия центральной власти. В периоды «бескоролевий» борьба идет между различными магнатско-шляхетскими группировками, сторонниками различных иностранных держав. Попытки нормализовать действие государственного механизма встречают бешеное сопротивление магнатов и шляхты.

В середине XVII в. Речь Посполитая терпит поражение на востоке. Антифеодальное движение крестьян и казаков вылилось в освободительную войну украинского народа, закончившуюся воссоединением Украины с Россией (1654). Вслед за этим начинается шведская интервенция (1655), и измена значительной части магнатов и шляхты приводит к оккупации почти всей Польши и части Литвы. Спасает страну партизанская война, поддержанная в дальнейшем действиями польско-литовской армии. Война с Россией закончилась отказом Речи Посполитой от Левобережной Украины (1667). Война с Турцией, несмотря на победу под Хотином (1673), привела к временной утрате Подолии. Остановить турецкую агрессию, угрожавшую уже и Центральной Европе, удалось лишь после победы польско-австрийских войск под командованием короля Яна III Собеского под Веной (1683), хотя война продолжалась до 1699 г. При Августе II, первом короле из саксонской династии, до предела довела царившую в Польше экономическую и политическую разруху Северная война. После шведского вторжения (с оккупацией Варшавы и Кракова) среди магнатов и шляхты образовались два лагеря. Одни вошли в соглашение с Швецией и королем провозгласили Станислава Лещиньского. Другие объединились вокруг Августа II и заключили союз с Россией, разбившей шведов под Полтавой. С началом XVIII в. предельно обнажились пороки внутреннего устройства Речи Посполитой, моральный упадок правящего класса. Магнаты и шляхта, враждуя между собой, вступая в соглашения с иностранными державами, заботясь только о собственных выгодах, вели страну к гибели.

Политическая анархия, войны и экономическое оскудение не могли не сказаться и на состоянии культуры. Шведское нашествие, от последствий которого не смогли оправиться разоренные польские города, привело к резкому ослаблению позиций мещанства не только в политической, но и в культурной жизни. Происходит упадок типографского дела — и не случайно множество произведений литературы второй половины XVII—начала XVIII в. дошло до нас только в списках. Но само обилие рукопи-

сей разного содержания (например, многочисленные сборники забавных и поучительных историй — наиболее частое название «Silva rerum») свидетельствует о неугасающей потребности в чтении, культуре, о распространении грамотности. Восстановление идеологического всевластия католической церкви, деятельность иезуитов, преследования иноверцев, укоренение концепции польского народа (под каковым разумелась шляхта) как народа сплошь католического создали атмосферу нетерпимости, губительную для развития мысли. Свой отпечаток должен был наложить на культуру и так называемый «сарматизм», характерный для шляхетской идеологии и бытового уклада того времени. Складывание его началось в начале XVI в., завершилось во второй половине XVII в. и послужило прославлению шляхты, создавшихся в Польше отношений и порядков. Использована была (чем и объясняется термин) господствовавшая с XVI в. в польской историографии теория о сарматском происхождении польского народа[1]. Сарматизм возводил в норму изоляцию от передового европейского идеологического и культурного развития, стал оправданием социально-бытового консерватизма.

На практике разрыв сложившихся и жизненно необходимых культурных связей с европейскими странами был, конечно, невозможен как применительно к Западу, так и к Востоку. XVII век — пора наиболее интенсивных и плодотворных культурных контактов между Польшей и Россией. Без учета их невозможно создать полную картину развития русской литературы и искусства в тот период, когда в преддверии петровских реформ Россия выступала инициатором культурного общения с заграницей. Переводы с польского языка, на базе его близости к русскому и предшествующей традиции, стали массовым явлением и в переводной литературе выдвинулись бесспорно на первое место. Важную роль здесь сыграли культурные деятели, тесно связанные с Киево-Могилянской академией, крупнейшим просветительным центром своего времени, и прибывшие в Москву после воссоединения с Россией части украинских и белорусских земель (С. Полоцкий, Е. Славинецкий и др.). Находясь на высоком уровне европейской образованности, они принесли с собой превосходное знание польской литературы и стихотворное мастерство, творили не только на родном, но также на русском и польском языках. Наследие их принадлежит и польской, и восточнославянским культурам. Они и их ученики содействовали углублению интереса к Польше в русском обществе.

В культуре этого периода барокко становится уже полностью господствующим. На первое место выдвигаются утонченная выразительность и пышность формы, доходящая до изощренного укра-

[1] Сарматы — иранские племена, населявшие в VI в. до н. э. Поволжье и Приуралье, в начале н. э. распространившиеся на Прикубанье, Северный Кавказ и Причерноморские степи.

шательства, богатой вычурности. Как образцы барокко в церковной архитектуре могут быть названы костелы св. Анны и св. Петра и Павла в Кракове, в светской — дворец Красиньских в Варшаве, Яна Собеского в Вилянове. Это великолепные, богато украшенные внутри скульптурами и живописью здания. Церковная живопись принимает все более аллегорический характер. В светской живописи пока сохраняются реалистические тенденции. Отражая стремление к возвеличению магнатов и шляхты, процветает портретный жанр (Ежи Шимонович, Ян Трищин). В период, отмеченный многочисленными войнами, развивается и батальная живопись.

В области музыкального искусства церковная музыка, достигающая большой виртуозности, вытесняет светскую. Произведения церковного содержания, кантаты и мессы исполнялись в капеллах епископских, королевских и магнатских дворцов. Среди композиторов этого жанра выделялись Бартоломей Пенкель и Яцек Ружицкий.

Просвещение находилось преимущественно в руках иезуитов, на первый план ставивших католическое воспитание. Дети богатых магнатов обучались часто дома под руководством гувернеров-иностранцев, иногда и за границей. Но образование давалось подчас поверхностное: главной целью было овладение иностранными языками, приобретение внешнего лоска.

Развитие математики и естественных наук замерло. В этой области стоит, однако, отметить деятельность Адама Коханьского (1631—1700), придворного математика короля Яна Собеского. В философии передовые тенденции выражает лишь преследуемая арианская мысль. Появляются сочинения, авторы которых, излагая теоретические основы арианства, выступают под флагом рационализма. Особенно яркое выражение это нашло в творчестве крупнейшего мыслителя данного периода Анджея Вишоватого (1608—1678). В своем трактате «О религии, согласной с разумом» (1678) он придает большое значение человеческому разуму, подчеркивает приоритет его над божественным откровением, высказывает мысль, что именно человеческий разум играет решающую роль при определении истины.

Рассматривая литературу этого периода, следует иметь в виду относительно меньшую ее изученность и известность сравнительно с другими эпохами. Многое объясняется рукописным по преимуществу ее характером: публикация ряда значительных произведений XVII в. началась в XIX столетии и продолжается до настоящего времени. Польский язык сохраняет в литературе XVII в. свои позиции (особенно это относится к поэзии). Но не исчезает и влияние латыни (например, историография), проза насыщается сплошь и рядом латинскими выражениями, макаронизмы засоряют язык. Видное место занимают произведения на

религиозные темы. В светской литературе получают преобладание такие жанры, как ода, панегирик, героическая эпопея, в некоторой степени связанные с «сарматизмом».

Крайним выражением стилевых тенденций барокко, охарактеризованных ранее, считается так называемый маринизм (от имени итальянского поэта Джамбаттисты Марино). Он оказал серьезное влияние на поэзию Яна Анджея Морштына (ок. 1620—1693), магната и придворного, видного дипломата, деятельно участвовавшего в политической жизни и интригах своего времени, принадлежавшего к «французской» партии при польском дворе, вынужденного под конец жизни покинуть родину и искать убежища во Франции. Человек весьма образованный, Морштын был основательно знаком с французской и итальянской литературой своего времени, много переводил. Переводы-подражания заняли видное место и в его поэтических сборниках «Каникула» и «Лютня», возникших соответственно около 1647 и 1661 гг., но напечатанных лишь в XIX в. В лирике Морштына преобладают стихи галантно-любовного содержания, подчас утонченно-вычурные мадригалы. Поэзия Морштына предназначалась в основном для аристократическо-придворного читателя и явилась отражением его вкусов и нравов (при этом с вещами чопорно-изысканными у него соседствуют и строки до крайности непристойные). Скептически-вольнодумный характер его творчества, чуждого религиозной экзальтации, выделяет его среди общего потока поэзии барокко. Произведений, дышащих подлинным, неподдельным поэтическим чувством, у Морштына не так много. Но стихом он владел прекрасно, решая со свободой и легкостью самые трудные задачи, довел формально-поэтическое мастерство до неизвестной прежде феноменальной изощренности и виртуозности. Ему было присуще умение создавать продуманную композицию лирического стихотворения, добиваться его обработанности и стройности. Нагромождение в стихах Морштына множества поэтических фигур, сравнений, тропов, аллегорий подчас

Ян Анджей Морштын

придавало им напыщенность и тяжеловесность, лишало естественности, но, вполне соответствуя моде того времени, оно способствовало и обогащению, совершенствованию арсенала известных польской поэзии формальных средств лирического выражения, разработке отдельных жанров и строфических форм (сонет). Талант Морштына проявился и в его способности выйти за круг стилистических установок барокко, воспринять и создавшееся на основе иной поэтики, что доказывается его прекрасным переводом «Сида» П. Корнеля.

Одновременно с этим поэзия барокко дает образцы и крупных жанров. Упоминавшийся ранее Самуэль Твардовский создает наиболее известное из своих сочинений — многотомную поэтическую хронику «Внутренняя война с казаками и татарами, Москвой, потом со Швецией и с Венгрией» (полное издание — 1681). Сюда автор вставил сатирические выпады в адрес шляхты (об эгоизме ее и беззакониях своего времени он писал и ранее, в «Сатире на облик Речи Посполитой», 1640). Примечательно, что, описывая события на Украине, автор хроники размышляет и о причинах, даже заговаривает о вине шляхты, притеснявшей крестьян.

Поэзия Веспазиана Коховского (1633—1670), в молодости участника войн середины века, под конец жизни титулованного «историографа», концентрирует в себе типичные черты консервативно-религиозной шляхетской идеологии, сарматского барокко конца XVII в. Фанатичный католик (хотя одновременно противник иезуитов), он перекладывал в рифмы евангельско-литургические тексты («Четки пресвятой девы Марии», 1668; «Христос страждущий», 1676, и т. д.), с точки зрения интересов веры трактовал и современные события (по случаю войны с Турцией — «Дело божье или песни спасенной Вены...», 1684). В сборник лирики и эпиграмм («Непраздный досуг», 1674) он включил и стихи о сельской жизни, и фрашки в традиционном духе, и религиозные гимны, и исторические песни. Выше всего поднялся Коховский в последнем своем сочинении. Им была написана стилизованной по библейским образцам поэтической прозой «Польская псалмодия» (изд. 1695), памятник консервативного «сарматского» мышления. Подводя итоги собственной жизни, создавая как бы свое завещание, поэт выразил в 36 псалмах все, что его волновало: личные заботы, религиозное настроение, размышления о далеком прошлом и делах своего поколения, проникнутые патриотизмом искренним, но не слишком дальновидным, сводившимся к надежде, что бог убережет католический край. Коховский проявил вместе с тем чувство меры и вкуса в патетике и лиризме своих псалмов, весьма экспрессивных, стилистически целостных, не лишенных образности и в стилистическом отношении явившихся одним из лучших образцов барокко. Он известен и как автор написанной по-латыни хроники событий третьей чет-

верти XVII в. (изд. 1683—1698), идеологически не разнящейся от его поэзии, интересных мыслей не содержащей, но имевшей литературное значение благодаря занимательности и множеству подробностей, запечатленных автором-современником (ею воспользовался в своих романах Г. Сенкевич).

Религиозное настроение у поэтов барокко сочеталось зачастую с содержанием реально-жизненным, с глубокой психологичностью. Примеры этому можно найти в поэзии Станислава Гераклиуша Любомирского (1642—1720), богатейшего и весьма образованного магната, как лирика оцененного лишь в самое последнее время, а до этого известного своей публицистикой, драматургией, стихотворными переложениями библейских текстов («Освобожденный Товий», 1683; «Экклезиаст», изд. 1702). Интересно его стихотворение «Раскаяние больного лихорадкой» (опубл. в XIX в. и ошибочно приписано Я. А. Морштыну). Этот автобиографический монолог, перечень прегрешений и проступков могущественного вельможи, выделяется в поэзии того времени редкой по силе выразительностью стиха, искренностью самораскрытия незаурядной по характеру и уму личности.

Виднейший писатель XVII в. Вацлав Потоцкий (1621—1696) в литературе этого периода стоит особняком. Если в жанрово-стилевом отношении творчество его идет в общем русле поэзии барокко, если как автор патриотических поэм и бытописатель шляхты он может быть причислен к более прогрессивному левому крылу «сарматизма», отличавшемуся способностью к критической оценке создавшегося положения, то в сатирических своих размышлениях, в моральной оценке общественных противоречий он поднимается до выводов, которые делают его одним из самых глубоких и прозорливых старопольских авторов. Многое объясняет тот факт, что Потоцкий, сын прикарпатского шляхтича, был арианином и получил соответствующее воспитание. Под угрозой изгнания он вынужден был уже в зрелом возрасте принять католицизм, но прежние убеждения наложили отпечаток на все его творчество.

Потоцкий был чрезвычайно плодовитым автором. По подсчетам исследователей, им написано около 300 тысяч стихов. Большая часть его наследия долгое время пролежала в рукописи, лучшие из его стихов печатались уже в нашем веке. Автору мешал это сделать прежде всего недостаток средств, и — в некоторых случаях — содержание его сатиры. Наиболее связан с литературной модой и наименее самостоятелен Потоцкий в своих крупных сочинениях. Способностью к созданию композиционно стройного целого он решительно не обладал. Перу его принадлежат рифмованный перечень шляхетских гербов (изд. 1696), стихотворные романы «Силорет» (между 1674 и 1691) и «История об Аргениде, королевне сицилийской» (изд. 1697). Перекладывал в стихи он и евангелие («Новый призыв под старую хоругвь тор-

жествующего Иисуса», изд. 1698), вообще весьма часто обращаясь к религиозным сюжетам.

Наиболее интересна из поэм Потоцкого «Хотинская война» (1670, опубл. 1850). И в этом случае автор остался книжником, перекладывавшим в стихи литературный источник (дневник польско-турецкой войны 1621 г., составленный Якубом Собеским, отцом короля Яна). Но поскольку здесь выступал мир поэту хорошо знакомый (он сам служил в войске, шляхетские обычаи знал прекрасно), монотонная растянутость повествования сглажена была рядом живых и ярких описаний (особенно удачны батальные сцены) и прочувствованных отступлений. Поэма была написана с патриотическим подъемом, проникнута стремлением поднять описанием героических подвигов польского рыцарства боевой дух современников.

Обращался Потоцкий и к лирическим жанрам (элегии, панегирики, эпиграммы и т. д.). В малых формах талант его проявился с наибольшей полнотой. Здесь следует назвать два стихотворных сборника. Первый из них — «Сад фрашек» (примерно 1677—1691, изд. частично 1747, полностью 1907). Тут часто используются популярные анекдотические сюжеты, но поэт умело их осваивает, переносит в близкую ему среду, воспроизводя колорит своих родных мест. Основу фрашек составило непосредственно увиденное автором. В стихотворениях, написанных на семейные праздники, на разные события в жизни соседей и знакомых, Потоцкий красочно, с обилием бытовых подробностей изображает жизнь шляхетского сословия, причем не превозносит его, а, пользуясь то шуткой, то поучением, при случае вскрывает и обличает разные слабости и пороки. Причем делает это, как правило, с теплотой, любовью к жизни и людям, с мягким юмором.

Второй сборник, «Моралия» (1688—1696, изд. 1915—1918), состоял из стихотворных притч-поучений, имевших свой источник (в первую очередь сборник латинских сентенций Эразма Роттердамского), но развитых и на примерах разъясненных Потоцким применительно к польской действительности. Это как бы завещание поэта, итог его опыта и наблюдений.

Именно фрашки и сентенции Потоцкого показывают нам глубину его сатиры и остроту мышления. В суждениях об окружающем мире он оказывался подчас довольно радикален, что не является неожиданностью в свете его связей с арианством. Мы встречаем в его стихах осуждение жадности и злоупотреблений духовенства, преследований иноверцев, истребительных войн, являвшихся, по мысли автора, противоречием христианскому учению. Рассуждает Потоцкий об естественном равенстве всех людей, о том, что «природа всех одинакова», что все одинаково рождаются и одинаково ждут смерти, что почести и отличия, нарушающие это равенство, один грех и соблазн:

Хоть истребляет пан немало тонкой пищи,
Господское дерьмо мужицкого не чище.
И как ни будет пан пред хлопом похваляться,
В чистилище одном по смерти им валяться.

Перевод Д. Самойлова

Потоцкий говорит не только о жестокости помещиков по отношению к крестьянам. Он смотрит несколько глубже: шляхтич, от которого пользы «как млека от козла», представлен в некоторых его стихах трутнем, живущим чужим трудом. Герой одной из фрашек, сравнивая «рай и мир», решительно отказывается от рая, ибо райскими плодами не насытиться, а шляхетский стол гораздо богаче:

Я себе в шашки сыграю или картишки раскину,
А мужик на меня работает, не разгибает спину,
С детьми и с женой работает, с восхода и до захода,
С пустым животом работает, до девятого пота.
«Лежи, ни о чем не думай!» — избитый скажет пану.
Менять такое житье на райскую жизнь не стану.

Перевод Б. Слуцкого

Ни у кого из авторов XVII в. тревога за судьбы страны не достигает такой остроты. Видя общественное зло, Потоцкий не надеется, однако, что мир можно изменить, что предостережения дойдут до современников (в одном из стихов появляется образ сторожевого пса, который лаем предупреждает о ворах, посягающих на общее достояние, но которого никто не слушает).

Художественный уровень произведений Потоцкого весьма неровен. Вкуса и чувства меры ему иногда недоставало. Синтаксис его речи подчас усложнен и тяжел. Язык его исключительно богат, хотя и не всегда художнику удается распорядиться этим богатством, избежать засоренности. Сказались и характерные для эпохи барокко пышность, многословие, украшательство. Но недостатки эти скрадываются, когда на первый план выступают непосредственные наблюдения, выстраданная мысль. Поэт говорит тогда сочной и красочной речью, достигает истинной художественности.

В систему стихосложения Потоцкий внес, по сравнению с Кохановским, мало. В его произведениях господствует ставший уже классическим 13-сложный размер с цезурой после седьмого стиха. Но в рифме он шагнул несколько далее. Соблюдение полной рифмы, к концу XVII в. полностью утвердившейся, не составляет для него труда. Не удовлетворяясь известными рифмами, Потоцкий ищет и новые: рифмует, в частности, разные грамматические формы (не только, скажем, глагольные с глагольными, а, например, сравнительную степень с местоимением). Частое явление у него — разбивка на два стиха объединенного общим ударением оборота и т. д.

История арианской поэзии, достигшей высокого уровня развития, завершается с изгнанием ариан из страны во второй половине XVII в. Преобладание религиозного содержания, высказываемого с одушевлением и горячей искренностью, в стиле простом и строгом, у представителей преследовавшегося вероисповедания (часто выступавших анонимно) является естественным и понятным. Это не вылилось в сектантскую замкнутость: участие в делах своего времени отозвалось в поэзии ариан и тематикой вполне светской, литературные вкусы — образцами эпопей и мелких барокковых вещиц. Это можно видеть на примере Збигнева Морштына (ок. 1628—1689), ушедшего в изгнание и умершего в Кенигсберге, поэта, немногим уступавшего во владении стихом двоюродному брату Яну Анджею. Лучшие его вещи (с 1652 по 1683 г.) собраны в томе «Домашняя муза» (полное изд. — 1954). Здесь представлены религиозная поэзия (библейско-аллегорическая лирика, жалоба на судьбы единоверцев — «Песнь притесняемых» и т. д.), любовные, шуточные стихи. Писал Морштын и патриотические произведения, выражая свою скорбь в связи с несчастиями отчизны. Весьма интересны его походные стихотворения, показывающие войну с прозаическо-неприглядной стороны, через сопровождающие ее насилия и бедствия. Развивал Морштын и рационалистические идеи единоверцев о правах разума как критерия истины и орудия познания («Мысль человеческая»).

Большое распространение получает в XVII в. мемуарный жанр, причем круг авторов оказывается довольно широким, включая в себя рядовых представителей шляхты, не занимавших видного положения. В этом-то жанре созданы были наиболее яркие образцы польской прозы данного периода. В первую очередь следует назвать «Воспоминания» Яна Хризостома Пасека (ок. 1636—1700 или 1701). Мелкопоместный шляхтич, мазовшанин по происхождению, Пасек провел 11 лет на военной службе, участвовал в войнах со Швецией, Венгрией, Россией. В 1667 г. службу оставил и, осев на своем фольварке, занялся хозяйством, ведя образ жизни, ничем не отличавшийся от жизни соседей-помещиков. И тут, под старость подводя итоги прожитому, он написал свои «Воспоминания», охватывающие период с 1656 по 1688 г. Напечатаны были эти воспоминания (по копии, имеющей некоторые пробелы) лишь много лет спустя (впервые полностью в 1836 г.) и сразу же привлекли к себе всеобщий интерес. Мицкевич, ценивший «Воспоминания» «как исторический памятник и как произведение искусства», заявил о их авторе: «Этот шляхтич и не подозревал, что наступит день, когда его поставят в один ряд с выдающимися писателями Польши».

Пасек не силен ни в политике, ни в истории. Поэтому читатель не найдет у него ни точного описания событий, ни глубокой их оценки. Собственное участие в них он был склонен чуть приукрашивать, опуская, наоборот, детали автобиографического харак-

тера, которые считал для себя невыгодными. Но при всем этом «Воспоминания» — ценнейший памятник прошлого. Интересны они в первую очередь обилием красочных подробностей — как в живописных батальных картинах, так и в сочных описаниях повседневного шляхетского бытия. В результате возникает повествование (по выражению Мицкевича, Пасек «предугадал жанр исторического романа») о жизни и нравах польской шляхты XVII в., повествование яркое, увлекательное, полное юмора и динамики. Пасек обладал несомненным литературным дарованием, недюжинной фантазией, позволявшей ему оживлять и восполнять свой рассказ. В произведении своем он сумел полностью раскрыть себя как личность, необычайно характерную для своего времени и среды, писал простым языком, употреблял речевые обороты, бывшие в ходу у тогдашней шляхты.

Для эпистолярной прозы того времени показательны письма короля Яна Собеского (1629—1696), которые посылались в течение многих лет любимой жене, Марии (вошедшей в историю и литературу под уменьшительным: Марысенька). Они чрезвычайно подробны, воспроизводят с изобилием деталей труды и дни их автора, а вместе с тем свидетельствуют о стремлении соблюсти определенный уровень литературной культуры, о знакомстве короля с галантно-придворной поэзией, с изысканной французской романистикой, о вкусах этого поклонника сарматского барокко, украшенного налетом ориентальных веяний. Домашне-семейная простота, искренность чувства соединяются в их стиле с мадригальной цветистостью, с элементами литературного происхождения.

Королевский двор остается в это время очагом развития польского театра. При нем по-прежнему выступают иностранные труппы, главным образом итальянские. Были театры и при некоторых магнатских дворах. При дворе коронного канцлера Ежи Оссолиньского между 1647 и 1650 гг. была поставлена, например, пасторальная комедия Т. Тассо «Аминта» в переводе Я. А. Моршты на. Его же перевод корнелевского «Сида» был представлен в королевском дворце в 1662 г. Племянник его Станислав (после 1623—1725) издал перевод «Андромахи» Расина (между 1696 и 1698). Комедию итальянца Франческо Андреини переделал Кшиштоф Пекарский (перед 1609 — после 1670), издав ее под названием «Страшный герой» (1652). Это диалог между героем-капитаном, повествующим о своих мнимых и невероятных приключениях, и его слугой, скептическими замечаниями сдерживающим фантазию господина. Весьма легкая и смелая по содержанию, пьеса эта ставилась (на языке оригинала) еще при Владиславе IV и всегда пользовалась успехом.

Известны и оригинальные польские драматические опыты. В рукописи сохранилась пасторальная комедия Станислава Гераклиуша Любомирского «Эрмида или королева-пастушка, то есть

Тот счастлив, кто удовлетворяется своим сословием» (1664). Ему же принадлежат «Комедия о Дон-Альваресе» и «Комедия о Лопесе», использующие мотивы популярных новелл, написанные в духе итальянской и испанской барокковой комедии, но с привлечением польского бытового материала (хотя действие происходит в Испании). Свои представления о литературно-стилистических нормах Любомирский изложил в трактате «О стиле или способе говорить и писать» (из цикла «Беседы Артаксеркса и Эвандра», 1683).

Положение страны, естественно, должно было вызвать беспокойство наиболее проницательных мыслителей и писателей своего времени, породить обличения и проекты реформ. Действительно, трезвые голоса, как и в предшествующую эпоху, раздаются время от времени, по мере обострения внутреннего положения страны, хоть и заглушаемые хором сарматских славословий. Частично мы видели это при рассмотрении поэзии. Следует отметить также несколько сатириков, моралистов и публицистов, выступавших начиная с середины XVII в. Позиции их были различны. Одни видели зло, но упорно хотели сохранить основы существующего политического устройства, другие видели необходимость преобразований, третьи, проникаясь крайним пессимизмом, вовсе не верили в возможность спасения и изменения к лучшему.

Противоречивым писателем был Анджей Максимилиан Фредро (ок. 1620—1679), игравший видную роль в политической жизни своего времени, пользовавшийся популярностью среди шляхты. Он был сторонником консервативной верности существующим порядкам и обычаям, шляхетской «золотой вольности» и противником иноземных веяний. Даже для таких очевидных бед государства, как оскудение казны и упадок ремесел, Фредро силился найти оправдание и положительные стороны. Обосновывая необходимость крепостничества, он заявлял, что крестьянин не мог бы жить на свободе, ибо не создан для нее. Но для писателя был очевиден политический и экономический упадок страны. Он хотел государственной поддержки экономического и культурного развития, обвинял помещиков в небрежном хозяйствовании и чрезмерном притеснении крестьян. Исходным пунктом было у него не сочувствие порабощенным, а обеспокоенность по поводу возможного уменьшения шляхетских доходов и боязнь крестьянского бунта. При всем этом Фредро нельзя отказать в прозорливости и наблюдательности. Как писатель он больше всего известен собранием афоризмов, вышедшим в 1658 г. под названием «Присловья речи обыденной, к обычаю, совету, войне». Фредро издал и на латинском языке сборник «Политико-нравственных поучений» (1664). Автор афоризмов обнаружил прекрасное знание человеческой натуры со всеми ее слабостями и недостатками, острую наблюдательность, умение выражать свои мысли в четкой, сжатой форме. Любовь к лапидарно-острым суждениям была

в духе времени (Фредро ненамного опередил издание знаменитых «Максим» Ларошфуко). Он не забавляет, не шутит, он размышляет и осуждает. По содержанию своему сочинения его носят вполне светский характер, опираются на жизненный опыт, но ренессансной веры в человека в них нет. К человеческой природе и обществу писатель относится с глубоким скептицизмом и, подмечая пороки, не высказывает веры в их устранение.

Шимон Старовольский (1588—1656), под конец жизни краковский каноник, человек весьма сведущий и начитанный (между прочим, автор изданного по-латыни в 1625 г. первого сборника биографий польских писателей), на протяжении ряда лет выступал с латинскими и польскими публицистическими сочинениями, касающимися разных сторон внутреннего быта и внешнего положения страны. Подробный перечень общественных зол, губящих Польшу, он дал в трактате «Преобразование польских обычаев» (ок. 1650), а вслед за этим выступил с лучшим своим сочинением «Плач скорбящей матери, Короны Польской» (ок. 1650 или 1655), наиболее страстным и ярким изложением своих идей. К мыслям своих предшественников, Моджевского и Скарги, он почти ничего не прибавил и заслуживает внимания лишь как продолжатель обличительно-реформаторской традиции. Среди выдвинутых им постулатов — требования укрепить королевскую власть, ограничить шляхетское своеволие, умерить притеснение крестьян. В момент, когда под угрозой была самостоятельность страны, он обращался к виновникам создавшегося положения: «Отягощали вы подданных ваших неволей худшей, чем египетская, терпите же ее теперь сами, имея господами над собой чужеземцев, и коль каждый из вас чинил себя королем над подданными своими, узнайте теперь над собой короля, который сумеет укротить своеволие ваше».

Лукаш Опалиньский (1612—1662), видный магнат, также был сторонником достаточно крепкой центральной власти («Беседа плебана с помещиком», 1641) и в сатирическом памфлете «Кое-что нового» (1652) язвительно высмеивал liberum veto и неудачу польских войск на Украине. Известен он также как автор латинского сочинения об этике («Об обязанностях», 1659) и первого польского трактата о поэтике, пропагандирующего стиль барокко («Новый поэт», 1661). Старший брат его, Кшиштоф (1609—1655), прославился большим стихотворным сборником «Сатиры или предостережения, направленные на исправление управления и обычаев в Польше» (1650). Сатиры эти написаны в подражание классическим образцам (Персий, Ювенал), но художественно невыразительны. Тон их крайне резок, пороки современников автор обличает с высокомерием магната и чуть ли не с мрачным удовлетворением, что навлекло на него многочисленные упреки. Но зоркость и ум сатирика, богатство собранных им наблюдений несомненны. Специальные сатиры он посвятил защите мещан

(«О способах умножения городов») и крестьянства («На гнет и притеснения крестьян»).

Пример крайнего скептицизма в оценке пороков устройства Речи Посполитой — латинский трактат упоминавшегося ранее Станислава Гераклиуша Любомирского «О бесполезности совещаний» (1699), созданный в форме диалогов между Истиной и Заблуждением. Видя крайнее разложение государства, автор смотрел на будущее откровенно пессимистически. Сочинение его, многократно переизданное, для последующих поколений стало как бы обоснованием косного бессилия и на заре Просвещения стало объектом полемики (Конарский).

Первая половина XVIII в. (времена «саксонской династии») знаменуется особенно разительным упадком культуры. Основная его причина — прогрессирующая деморализация шляхетского общества, застывшего в невежестве и предрассудках. Лишь некоторые магнатские дворы и богатые монастыри в какой-то степени сохраняют значение культурных очагов. Об уровне знаний и о запросах тогдашнего читателя можно судить по ставшему символом эпохи энциклопедическому сочинению ксендза Иоахима Бенедикта Хмелёвского (1700—1763) «Новые Афины» (1745—1746), памятника наивно-средневекового обскурантизма, напыщенной и легковерной псевдоэрудиции. В поэзии струится поток панегирических и ханжеско-религиозных стихотворных упражнений, лишенных и намека на художественность. Типичный продукт того времени — изданные, правда, чуть позже (1766), знаменитые «Мысли о смерти неминучей» иезуита Юзефа Баки (1707—1780), где средневековое морализаторство, запугивание грешного читателя сочетаются с ритмикой (короткая, четырехсложная строка) и языком, вызывающими пародийно-комический эффект. Для читательского потребления предназначается проза, преимущественно переводная, рассчитанная на вкус самый непритязательный, относящаяся к давно минувшим этапам литературного развития, либо определившаяся у себя на родине как продукция второго сорта: романы рыцарско-авантюрные, сказочно-мифологические, псевдоисторические, любовно-альковные и т. д. Лишь немногие авторы того времени создают вещи, ценные хотя бы как исторический источник (например, Кацпер Несецкий, 1682—1744, составитель геральдического труда «Корона Польская. Рыцарские гербы и фамилии», 1728—1743, выделяющегося богатством и надежностью данных). Писателей, обладающих значительным литературным талантом, говоря об этой эпохе, назвать трудно. Стоит лишь, пожалуй, отметить появление в польской поэзии автора-женщины. Это была Эльжбета Дружбацкая (ок. 1695—1765), воспитывавшаяся при магнатских дворах. Она много писала на религиозные сюжеты (эпос и рефлективная лирика), сочиняла стихотворные романы, переработки французских сборников. В ее

«Собрании ритмов духовных, панегирических, моральных и светских» (1752) есть стихи достаточно гладкие, обработанные, где пробивается чувство сквозь шаблон норм барокко. Можно назвать, например, «Описание четырех времен года», свидетельствующее о способности воспринимать природу и по-своему говорить о ее красотах.

Театр, как и ранее, действующий при королевском и магнатских дворах, демонстрирует переплетение старых вкусов и новых веяний, интерес к европейской драматургии (в оригинале ее представляют иностранные труппы) и попытки оригинального творчества. Уршула Радзивилл (1705—1753) пишет, например, для сцены в Несвиже, своей магнатской резиденции, комедии и трагедии (изд. 1754), используя сюжеты из популярных в эпоху барокко прозаических сочинений, обращаясь даже к средневековой (агиографическо-мистерийной) традиции, но одновременно предпринимает (правда, на крайне примитивный лад) первые попытки «полонизировать» произведения Мольера. Вацлав Жевуский (1706—1779), создававший репертуар тоже для своего магнатского театра, уже несколько современнее: он ориентируется на французских классиков XVII в., предпринимает опыт использования событий национальной истории в качестве сюжета трагедии («Жулкевский», 1758; «Владислав под Варной», 1760), в комедиях («Назойливый», 1759; «Чудак», 1760) обнаруживает знание Мольера, а в теоретических сочинениях — знакомство с Шекспиром, Вольтером. Перемены затрагивают и «школьный», преимущественно иезуитский, театр, где латынь вытесняется родным языком, обновляется репертуар, воспринимаются некоторые технические новинки. Из этого круга выходит плодовитейший драматург-просветитель Ф. Богомолец: уже в 1755—1760 гг. публикуются первые пять томов его комедий.

Сдвиги, намечающиеся в сознании мыслящей части общества, ярче всего выразила публицистика первой половины XVIII в. Мы находим в ней ряд политических трактатов, в которых предлагались меры по преобразованию существующего порядка, по улучшению экономического положения страны. Ян Станислав Яблоновский (1669—1731), известный также как переводчик фенелоновой «Истории Телемака», составитель сборника пословиц и автор басен (на основе Лафонтена), издал в 1730 г. сочинение «Изображение грехов, народу нашему польскому привычных...», содержавшее осторожную критику недостатков государственного строя, прежде всего liberum veto. Конец рассматриваемого периода (1740—1764) носит уже переходный характер: наряду со старыми, консервативными тенденциями выступают и новые, предпросвещенческие. Станислав Лещиньский (1677—1766), после неудачи своих попыток занять польский трон эмигрировавший во Францию, издал в 1749 г. трактат «Свободный голос, свободу обеспечивающий», где требовал упорядочения политического

строя, работы сейма, создания современной армии, правовой опеки над крестьянином. В 1750 г. вышел большой труд Стефана Гарчиньского (ок. 1690—1755) под названием «Анатомия Речи Посполитой, сынам отчизны в назидание». В нем говорилось о тяжелом положении страны, страсти к богатству и излишествам в высших слоях общества, о бедственном состоянии крестьянства, упадке городов и предлагались средства к спасению родины. Наконец, в 1760—1763 гг. выступает со своим знаменитым трудом «Об успешном способе проведения совещаний» Станислав Конарский (1700—1773), воспитанник пиаров, сам принявший духовный сан, продолживший образование за границей и ставший одновременно провозвестником и зачинателем эпохи Просвещения. Он был сторонником радикальных реформ политического устройства Речи Посполитой, устранения устарелых законов и обычаев (liberum veto), использования европейского политического опыта. Многогранная деятельность Конарского публицистикой не ограничивалась. Велики его заслуги как педагога и организатора просвещения: пиарские школы он, ликвидируя преподавательскую монополию иезуитов, расширил и реформировал на современный лад (ввел изучение природоведения, живых языков, выступал за гражданское воспитание и т. д.). В теоретических трудах (латинский трактат «О исправлении недостатков красноречия», 1741) он осуждал риторически-напыщенную манеру тогдашних ораторов и писателей, предпочитая простоту и естественность в литературной речи. Конарский оставил и художественные произведения: латинские стихи, переводы французских драматургов, оригинальную «Трагедию Эпаминонды» (1756, изд. 1880), где античный сюжет служит обоснованию мысли о примате общего блага над устаревшими установлениями. Смелый борец с предрассудками, Конарский выступает первым в блестящей плеяде просветителей XVIII в.

Восстанавливая поступательное развитие литературы, ликвидируя быстрыми темпами создавшуюся культурную отсталость, эпоха Просвещения не прошла и мимо лучших традиций старопольской литературы, традиций патриотизма, критического мышления, политической активности, внимания к реальной действительности, обратилась в первую очередь к блестящим образцам Возрождения (Рей, Кохановский, Моджевский и т. д.), учтя и формальные достижения мастеров барокко. С тех пор старопольская литература неизменно воспринимается художниками как живая и неотъемлемая часть национальной культурной сокровищницы, доставляя стимулы для творческих исканий, образцы художественного своеобразия и классической законченности, утверждая гордое чувство древности и неистребимой жизненности отечественной культурной традиции.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

*

В 1764 г. группа просвещенных магнатов во главе с Чарторыскими, поддержанная по различным соображениям царской и прусской дипломатией, добивается избрания на польский престол своего представителя Станислава Августа Понятовского. Стремясь предотвратить углубившийся политический и общественно-экономический кризис феодальной Речи Посполитой, «королевская» партия обращается к опыту английской монархии, где капиталистические преобразования были осуществлены на основе буржуазно-дворянского компромисса.

Борьба вокруг прогрессивных реформ разделяет шляхетское общество на два враждующих лагеря. С одной стороны — Чарторыские и их сторонники (так называемая «Фамилия»), которые, пользуясь поддержкой средней шляхты и городского патрициата, выступают за централизацию власти и отмену liberum veto, что открывало путь к преобразованиям капиталистического характера в сельскохозяйственной экономике и развитию национальной промышленности. С другой, — так называемая «республиканская» партия, созданная большинством крупных феодалов, опирающихся на своих вассалов — темные массы мелкой шляхты, находящейся в полной экономической зависимости от своих повелителей. Эти противники преобразований отстаивают незыблемость феодальной структуры шляхетской республики и ее узкокастовой идеологии, проникнутой духом средневековья и религиозным фанатизмом контрреформации. Они пользуются поддержкой духовных феодалов внутри страны, а вне ее — Рима и государств, заинтересованных в дальнейшем политико-экономическом ослаблении Речи Посполитой. Все более бесцеремонное вмешательство русского царизма во внутренние дела Польши, все более усиливающийся политический нажим Пруссии знаменовали обострение угрозы, нависшей над Речью Посполитой, угрозы полной потери национальной независимости польского народа.

В борьбе за общественные преобразования и национальную независимость рождается польское Просвещение — одна из наиболее ярких и драматических эпох польской истории, во многом определившая не только пути развития польской общественно-политической мысли, экономики, культуры и искусства, но и характер национального склада, специфику национального мышления. Эта эпоха началась с попыток преобразований «сверху», а закончилась вооруженным выступлением городских низов против своих угнетателей и национальных изменников.

Политические тенденции, экономические изменения и характер борьбы за общественные реформы в эпоху польского Просвещения в немалой мере обусловили специфику литературных процессов, характер идейно-эстетических воззрений, идеологическую позицию и партийную принадлежность писателей.

Первый период Просвещения — до начала 1780-х годов — был временем ожесточенной борьбы и вынужденных компромиссов сторонников реформ с феодальной оппозицией, которая, создав Барскую конфедерацию (1768—1772), пыталась силой оружия закрепить старые порядки. Сложившаяся ситуация была использована Пруссией, Австрией и Россией, осуществившими первый раздел Речи Посполитой (1772). Умеренная «королевская» партия раскалывается и переживает глубокий идейный кризис.

Прошедшие 15 лет ознаменовались развитием торговли в городах, созданием мануфактур, банков и акционерных обществ; распространяющейся заменой барщины оброком, что способствовало развитию товарного производства в сельском хозяйстве и притоку рабочей силы в развивающуюся промышленность. Этим экономическим процессам сопутствовало распространение просветительской философии и ревизия идеологии, морали и искусства времен феодализма и контрреформации.

В 1765 г. открывается первый польский национальный театр, который призван был воспитывать широкие массы в духе новых идеалов. Год спустя создается Кадетский корпус — первое светское учебное заведение. С 1773 г. судьбы народного образования вершат уже не монастырские школы, а Эдукационная комиссия — первое в Европе министерство просвещения, отделившее школу от церкви, изгнавшее схоластику из университетских стен, установившее преподавание на национальном языке (вместо латыни) и создавшее школы для детей крестьян и ремесленников.

Все эти реформы и нововведения, ломая феодальные традиции, порядки и сам устоявшийся уклад жизни, произвели глубокий переворот не только в экономике, политике, искусстве, но и в самом сознании современников, которые увидели непреодолимую пропасть, отделяющую «век разума» от минувшей ночи средневековья. Эта осознанность исторического своеобразия новой действительности выступает особенно непосредственно и ярко в дошедших до нашего времени дневниках Станислава Августа Понятовского, Ю. Выбицкого, Ю. У. Немцевича и многих других как видных деятелей, так и безызвестных свидетелей больших перемен. В этом отношении особый интерес представляют записки Енджея Китовича (1727—1804), выходца из третьего сословия, чиновника, офицера и, наконец, ксендза. В его «Описании польских обычаев во времена правления Августа III» и дневнике («Польская история») критика шляхетской анархии и несправедливостей проникнута духом новых идей. Такие воззрения у человека, сложившегося до 1764 г., к тому же бывшего

барского конфедерата, свидетельствуют о силе воздействия просветительских преобразований и просветительской идеологии (к обобщению своих заметок Китович приступает в 1788 г.).

Изданные в 1840 г. записки Китовича, как и знаменитый дневник Пасека, оказали большое влияние (манера повествования, психология персонажей, реалии эпохи) на польский исторический роман того времени (Г. Жевуский, З. Качковский, Ю. И. Крашевский, позднее — Г. Сенкевич, П. Хойновский и др.). Для историков записки Китовича до сих пор являются одним из наиболее ценных и полных источников о жизни, быте и нравах разных сословий в Польше XVIII в.

Рупором новых идей стала пресса, организованная и финансируемая «Фамилией», которая стремилась вырвать шляхту из тисков веками укоренявшейся феодально-католической идеологии, проповедуемой теперь «республиканской» партией.

Преобразователем польской прессы кануна Просвещения был выходец из третьего сословия Митцлер де Колоф. Он начинает издавать журналы, посвященные проблемам науки, литературы и искусства, причем их идейная направленность с самого начала носила ярко выраженный антифеодальный характер. Эти научные журналы — выходящая на немецком языке «Варшавская Библиотека» («Warschauer Bibliothek», 1753—1755) и по-латыни «Литературные дела» («Acta Litteraria», 1753—1756) — были по причине своего узкого профиля сравнительно недолговечны, но они способствовали как распространению новых идей, так и формированию новых публицистических жанров, нового подхода к отбору и освещению материала.

На смену изданиям Митцлера в 1763 г. приходит «Монитор» Адама Казимежа Чарторыского, пропагандирующий программу «Фамилии». Это был первый в Польше партийный орган, который, в отличие от своих предшественников, проблемы государственного администрирования, экономики и даже морали связывал с конкретными политическими преобразованиями. «Монитор» издавался около года (до нас дошло лишь пять номеров), но его линию продолжал другой «Монитор», первыми редакторами которого были Ф. Богомолец, И. Красицкий, Я. Альбертранди, Митцлер де Колоф, а в числе сотрудников — такие выдающиеся деятели польского Просвещения, как С. Конарский, И. Хрептович, А. К. Чарторыский, Ю. Э. Минасович и сам Станислав Август.

Королевский двор первого периода польского Просвещения становится руководящим центром идейной борьбы с защитниками старых феодальных порядков. Именно здесь, по-видимому, уже в первые месяцы правления Станислава Августа возник проект издания журнала, пропагандирующего новые взгляды среди шляхты, которая ввиду исторически обусловленной слабости мещанства была основной политической силой Речи Посполитой.

Первый номер журнала выходит 23 марта 1765 г. Овладевая новыми публицистическими жанрами — очерком, эссе, зарисовкой, фельетоном, — редакция «Монитора» использует опыт знаменитого английского «Зрителя» («The Spectator», 1711—1712) Аддисона и Стиля.

Уже во вступительной статье первого номера редакция излагает суть польской просветительской программы: укрепление королевской власти как необходимое условие изменения феодального законодательства и в первую очередь ликвидация «его сущности» — принципа liberum veto; замена морали, быта, наконец, всего феодально-схоластического мировоззрения, проникнутых иезуитским духом контрреформации, новыми взглядами на мир и человеческие отношения — взглядами, основанными на просветительском гуманизме и рационалистической философии.

Выступая против «сарматского» типа шляхетской культуры с ее религиозным фанатизмом, политическим легкомыслием, продажностью, безудержными кутежами, неумением держать себя в обществе, «Монитор» каждый раз вскрывает ее общественные корни, каждый раз, не упуская оказии, бичует своих политических противников — защитников старой государственной системы, показывая связь этой системы с дикой средневековой моралью.

В 1770 г. начинает выходить новый журнал, посвященный проблемам литературы и искусства, — «Забавы пшемне и пожитечне», его первым редактором был королевский библиотекарь Ян Альбертранди, а позднее Адам Нарушевич; сотрудниками — все выдающиеся просветительские писатели и публицисты: И. Красицкий, Ф. Богомолец, С. Трембецкий, Т. Венгерский, Ф. Князьнин, Ф. Заблоцкий и др.

На страницах этих журналов в полемике с культурным наследием контрреформации кристаллизуется польская просветительская эстетика и новая концепция литературы. Обращаясь к традициям Возрождения, польские просветители развертывают широкую кампанию против поэтики барокко, усиленно насаждавшейся в минувший период. Ее искусственно усложненной (что часто выступало как самоцель) форме с несвойственными польскому языку латинскими оборотами и макаронизмами они противопоставляют требование чистоты и ясности литературного языка. Изменяется и сама трактовка роли искусства в общественной жизни. В противовес развлекательности и кастовой ограниченности барочной литературы, предназначавшейся для дворянства, в основном выдвигается требование литературы для широких масс, литературы, которая распространяет новые идеи, являясь действенным орудием в борьбе за общественные преобразования.

Ломая идейно-эстетические каноны барокко, польские просветители (подобно своим западноевропейским собратьям) мобилизуют классицистическую теорию.

Обращение просветителей к поэтике классицизма отнюдь не означало принятия всех принципов Буало, а прежде всего сводилось, с одной стороны, к актуализации постулата ясности и простоты стиля, с другой — к введению в литературу гражданской, общественной тематики, к борьбе с идейно-эстетическим наследием барокко и прециозной литературы. Знаменательно, что в Польше (так же как и в Западной Европе) начинает проявляться интерес к чуждой классицистическим канонам драматургии Шекспира — сперва в статьях «Монитора» (1765—1766), затем в трудах Красицкого («О стихотворстве и стихотворцах») и Дмоховского («Искусство поэзии»). Полемика с классицистическими правилами появляется также в статьях «Монитора», в драматургической декларации А. К. Чарторыского (1779), восходящей к теории Дидро, в публицистике П. Свитковского и ряде других выступлений. С другой стороны, критика общих принципов кодекса Буало усиливалась с распространением в польской литературе сентименталистских тенденций. Знаменательно, что даже в учебнике Ф. Голяньского (1786) были пересмотрены некоторые принципы классицистической поэтики.

Однако эти эстетические нововведения не имели кардинального характера, были спорадичны и касались лишь отдельных аспектов классицистической поэтики, не отвергая ее в целом. Классицизм приходит в Польшу одновременно с расцветом в западноевропейской литературе новых направлений (рококо, сентиментализм, просветительский реализм). Это, наряду с проблематикой, обусловленной требованиями времени, и борьбой за просветительские преобразования, наложило характерный отпечаток на польскую классицистическую поэтику и литературу. Знаменательно, что ведущими были не «высокие», согласно классицистической иерархии, жанры (трагедия, эпическая поэма), а «низкие» — комедия, герои-комическая поэма, сатира, басня, насыщенные обыденной, реально-бытовой и морализаторской тематикой, несущей актуальные социально-политические идеи.

Новые идейно-эстетические тенденции особенно ярко проявляются в драматургии, играющей ведущую роль в просветительском искусстве первого десятилетия. Это было обусловлено открытием общедоступной национальной сцены (обязанной своим существованием меценатству Станислава Августа) и ее впечатляющей силой воздействия на публику того времени, что и использовалось королевской партией для распространения новых веяний.

Основоположником польской просветительской драматургии был Франциšек Богомолец (1720—1784). Уроженец Витебщины, выходец из небогатой шляхетской семьи, он после окончания иезуитской школы был направлен в Рим для завершения образования. Здесь Богомолец знакомится с творчеством Гольдони, который, преодолевая наследие прошлого, в то же время использует национальные традиции commedia dell'arte. После возвращения

на родину молодой профессор риторики, преподающий в Вилевской академии, а затем в варшавских иезуитских школах, создает свои первые комедии для школьного театра. Богомолец обращается к замечательному наследию национальных плебейских ярмарочных комедий, которые угасают в первых десятилетиях XVII в., задушенные контрреформационной реакцией за вольнодумство и острую социальную направленность.

В 1753 г. в иезуитском Collegium Nobilium состоялась премьера первой комедии Богомольца «Фигляцкий» [1]. Ее герой — польский Скапен и Арлекин, ловкий и остроумный плут, потешающийся над глупостью купцов и шляхетских толстосумов. Величественные аллегории и святейшие герои иезуитского театра были вытеснены картинами жизни и нравов современной Польши, представителями различных ее сословий, рассуждающими отнюдь не на богоугодные темы. И не только современная, «мирская» тематика и актуальные проблемы политики и морали захлестнули духовную сцену — сама латынь ее диалогов, бывшая для зрителей лишь своего рода уроком риторики, уступила место языку трактира и усадьбы, языку крестьян, купцов и ремесленников. Богомолец первым в польской просветительской литературе реабилитирует живой разговорный язык, противопоставляя его напыщенному польско-латинско-французскому жаргону шляхты, первым вводит в диалоги прибаутки, пословицы и поговорки, первым, наконец, создает речевой портрет героя. Персонажи его комедий говорят языком, характеризующим как их сословую принадлежность, род занятий, служебное положение, так и благодаря знаменательным диалектизмам местность, провинцию, откуда они по воле автора перекочевали на сцену.

Для школьных театров Богомолец написал 25 комедий, изданных затем в пяти томах (1755—1760). Об их популярности свидетельствует трехкратное переиздание в течение 20 лет.

В 1765 г., с открытием Национального театра, Богомолец, сторонник королевской партии и редактор «Монитора», начинает писать комедии, уже специально предназначенные для светской сцены. Эти комедии, неразрывно связанные с общественно-политической публицистикой автора, бичевали средневековый характер шляхетской культуры, необразованность и религиозный фанатизм, слепое преклонение перед иностранной модой и тупое следование заветам старины. Свободный от целого ряда ограничений иезуитского театра (сюда относилось, например, запрещение вводить женские персонажи и любовные интриги), Богомолец создает колоритные картины шляхетского быта, причем, как и в его мониторовской публицистике, морализаторство, направленное против культуры, обычаев, мировоззрения и порядков эпохи феодализма

[1] Герои комедий Богомольца обычно выступают под значащими именами. Фигляцкий — от польск. figle — проделки.

и контрреформации, приобретает здесь явно политическую окраску. Бурю протестов со стороны защитников старого вызвал поставленный в 1765 г. «Добрый пан», среди персонажей которого были крепостные крестьяне и проводилась мысль о том, что они такие же люди, как шляхта. Острый социальный характер имела и «Женитьба по календарю», высмеивающая не только суеверие, но и кастовые предрассудки шляхетского сословия. Интересна новаторская по своей форме комедия «Монитор», воспроизводящая полемику редакции просветительского журнала с героями своих сатирических статей и фельетонов.

С именем Богомольца связано создание и первой польской оперы. В. Богуславский восполнил его «Осчастливленную нищету» несколькими сценками и песенками, а М. Каминьский написал музыку. Премьера состоялась 11 июля 1778 г. и прошла с колоссальным успехом.

Богомолец был также автором стихов и популярных застольных песен.

Для Национального театра Богомольцем было создано двадцать комедий, все они написаны прозой.

В отличие от барочной драматургии их характеризует единая сюжетная линия и последовательно проводимая интрига, а по сравнению с драматургией Жевуского их выгодно отличает четкое нарастание темпа.

Но главное в комедиях Богомольца — национальная тематика, национальные типы, язык, ситуация.

В предисловии к первому изданию своих драматических произведений Богомолец, ссылаясь на пример Теренция и Мольера, указывает, что некоторые интриги он заимствовал у других драматургов (в основном у Мольера и Гольдони). Подобная тенденция была весьма характерна для того периода. Так же как Крылов, заимствуя лафонтеновские сюжеты, наполнял их специфически русским содержанием, придавал им русский колорит, «русский дух», точно так же творчески использовал некоторые драматургические схемы первый польский комедиограф.

Комедии Богомольца пользовались известностью и среди его русских современников. Так, например, в переводе А. И. Апухтина появляется «Мот, или расточитель» (1778), «Женитьба по календарю» (1779), «Из одной крайности в другую или у Суеверова другая свадьба» («Старушкевич») (1792).

Творческий опыт Ф. Богомольца нашел теоретическое обобщение в драматургических трактатах Адама Казимежа Чарторыского (1734—1823), который был также автором ряда комедий.

В «Девушке на выданье» (1770) высмеивается тип шляхетского петиметра, глупого подражателя заграничным модам; в «Спесивом» (1773) — шляхетское высокомерие и кастовая ограниченность. Эти комедии с успехом шли на сцене Кадетского корпуса, начальником которого был А. К. Чарторыский. К этому

времени Национальный театр, руководимый иностранцем, заботящимся лишь о своих прибылях, потерпел финансовый крах. Фактически вплоть до 1774 г., когда вновь раскрылись двери Национального театра, единственной публичной сценой был театр кадетов — и в этом большая заслуга Чарторыского, одного из образованнейших людей своего времени, большого знатока и покровителя искусств. Его следующие комедии «Игрок», «Близнецы», «Выдумка меньше услуги», бичующие отрицательные стороны шляхетской культуры, шли уже на сцене Национального театра.

Особый интерес представляет комедия Чарторыского «Кофе» (1779), которая, подобно мольеровской «Критике «Школы жен» и «Автору комедии» Богомольца, лишена центральной интриги, являясь своего рода полемикой с космополитизмом шляхты, пренебрегающей национальным театром, национальной драматургией.

Быту и нравам провинциальной шляхты посвящены семь комедий Игнация Красицкого, предназначенные для его домашнего театра в Хейльсберге. Часть из них — «Именинник», «Политик», «Лгун» — увидели свет на варшавской сцене (1779), а затем вышли отдельным изданием (1780).

Неразрывно связанная с просветительской публицистикой, призванная перевоспитывать шляхту в духе новых идей, дидактическая комедия 60—70-х годов становится одним из ведущих жанров, которому польские просветители (подобно своим западноевропейским собратьям) придают колоссальное значение, как наиболее действенному средству массовой пропаганды.

Обращаясь к национальной тематике, национальным обычаям, типам, нравам, отображая актуальные общественно-политические проблемы, польская драматургия этих лет, развиваясь в классицистическом русле, насыщается элементами просветительского реализма и оказывает влияние на развитие других литературных жанров.

Одновременно с середины 70-х годов дидактическая и умеренно-либеральная по своему характеру комедия Богомольца и его последователей постепенно начинает вытесняться более радикальной бытовой комедией польских последователей Мариво, Детуша, Дидро, Мерсье и Бомарше. Драматургическая интрига здесь уже не ограничивается морализаторством на тему шляхетской семьи и шляхетской усадьбы. Местом действия становится преображающийся город, а среди главных героев появляется представитель третьего сословия. Так постепенно вырисовывается новый этап в развитии польской драматургии, знаменующей уже второй период национального Просвещения.

Роль культурного центра, покровительствовавшего новым течениям в польской литературе 60—70-х годов, играл королевский двор. Станислав Август — «воспитанник» м-м Жоффрен и ее просветительского салона, где собирались энциклопедисты, про-

грессивные литераторы и художники, создал первый в Польше литературный салон. Знаменитые «четверговые обеды» короля были местом оживленных литературных дискуссий, остроумных поэтических перепалок и импровизаций. Этот салон, объединяя писателей, предоставляя им материальную поддержку, используя их творчество в борьбе за прогрессивные реформы, явился своего рода организующим началом культурной жизни. Будучи, однако, органической частью не только политической, но и светской жизни двора, королевский салон и королевское меценатство нередко вынуждали поэтов обращаться к панегирикам и писать стихи по случаю придворных торжеств и праздников. Это наложило характерный (а нередко и роковой) отпечаток на творчество Нарушевича и Трембецкого.

Адам Нарушевич (1733—1796) родился в Полесье, в обедневшей шляхетской семье. Окончив иезуитскую школу, он, как один из наиболее способных, был направлен для продолжения учебы во Францию. Несколько позднее Нарушевич посещает Германию и Италию. После возвращения на родину он становится профессором поэтики и риторики сперва в виленской академии, а позднее в варшавской иезуитской школе. Сторонник «Фамилии», Нарушевич вскоре становится популярнейшим поэтом, редактором «Забав пшиемных и пожитечных», в его честь чеканится памятная медаль, а благодаря стараниям Станислава Августа он получает епископскую митру.

С творчеством Нарушевича связано рождение польской просветительской поэзии. Преодолевая идейно-эстетическое наследие барокко, он обращается к античной литературе (подобно поэтам Возрождения) и западноевропейскому классицизму. В этот период Нарушевич парафразирует Анакреона, переводит оды Горация, латинскую поэзию Сарбевского и трагедию Вольтера «Танкред». Перу Нарушевича принадлежит также не снискавшая популярности и никогда не ставившаяся на сцене трагедия «Гвидо граф Блезу» (ок. 1770 г.).

Вслед за Богомольцем он ратует за чистоту национального языка, смело вводит в литературу просторечия, провинциализмы и разговорные обороты, выступая против барочной напыщенности, за логическое и ясное выражение поэтической мысли. В его произведениях уже не встречаются макаронизмы, однако характер метафор и орнаментации, специфические неологизмы и знаменательная для барочной поэзии инверсия выдавали воспитанника иезуитского колледжа и профессора поэтики и риторики минувшего периода. Вводя в польскую поэзию новые — классицистические — жанры, проповедуя просветительские взгляды на задачи литературы и ее общественную роль, Нарушевич, человек буйного темперамента и богатого воображения, не сумел до конца преодолеть традиции барочной стилистики и подчинить свою музу строгим классицистическим требованиям.

Произведения поэта в основном публиковались на страницах «Забав шляхетских и пожитечных». В 1778 г. их собрал Ф. Богомолец и издал в четырех томах. Значительную часть поэтического наследия Нарушевича составляют оды, написанные по случаю различных событий придворной жизни и посвященные главным образом королю и его ближайшему окружению. Среди этих панегириков, написанных по заказу или в силу необходимости, выделяются оды, где воспевание высокопоставленных патронов было для поэта лишь поводом для отображения актуальных общественно-политических проблем и защиты программы просветительских реформ перед нападками мракобесов. Нарушевич отстаивает идею просвещенного абсолютизма и нового законодательства, справедливого для всех сословий («К Станиславу Августу», «К Родине», «К справедливости», «К клеветникам» и др.). В «Оде X» поэт, идеализируя патриархальную старину, когда народ не был разделен сословными привилегиями, резко критикует шляхетскую роскошь, оплаченную «кровью мужичков». Этой же теме посвящены его стихи «Различие при жизни» и «Равенство после смерти». Но особенно горячо и негодующе зазвучит голос поэта в оде «К простонародью». Описывая ужасную долю трудового люда, который «кровавыми мозолями» и «потом» содержит «и государства и троны», Нарушевич восклицает: «Пусть другие льстивой рифмой убаюкивают высокомерие господ; я пишу для Тебя, Народ». Нужно было иметь немалую отвагу, чтобы в шляхетской Польше, где крестьянство страдало в ярме крепостничества, а горожане были лишены своих гражданских прав и экономической независимости от феодалов, чтобы в этой Польше воскликнуть: «Граждане — это только крестьяне и купцы» («Бедный литератор»). Политическая, антифеодальная тенденция характеризует и популярную элегию «Голос умерших», где поэт указывает на шляхту как на главную виновницу государственного упадка Речи Посполитой, как на главную причину всех национальных трагедий.

Адам Нарушевич

Новым просветительским миросозерцанием проникнуты и философские оды Нарушевича, восходящие к ренессансным «Псалмам» Я. Кохановского. В этих своеобразных одах-рефлексиях, отображающих раздумья поэта, его переживания, его видение мира, проявляется знаменательный дух деизма и рационалистической философии: мир, созданный богом, подчиняется «законам природы»; человеческая мораль, деятельность, вся общественная действительность руководствуется разумом, чувством здравого смысла («Гимн богу», «Гимн солнцу», «К мудрости», «Об обязанностях человека» и др.). Философские взгляды Нарушевича в достаточной степени характеризует и свободный перевод вольтеровской парафразы Экклезиаста, причем польский поэт здесь обостряет и социальное звучание. К этому циклу идейно примыкает стихотворение «Даниэль Кальвинский к Трембецкому по поводу ликвидации ордена иезуитов», содержащее смелую критику не только монашеских орденов, но и самого Рима во главе с «божьим наместником». Довольно скабрезный — в духе времени — «Капитул бернардинцев» остроумно изображает аморальность католических пастырей.

Перу Нарушевича принадлежит также 15 идиллий — дань придворной поэзии рококо, — воспевающих под видом пастушков и пастушек аристократических меценатов, придворных и друзей поэта. В большинстве — это парафразы Гесснера и второстепенных французских поэтов конца XVII—начала XVIII в.

Одиннадцать басен Нарушевича свидетельствуют о распространении в Польше школы Лафонтена. Однако в отличие от французского поэта, басни которого имеют универсально-морализаторский характер, несколько растянутые сатирические зарисовки Нарушевича отображают актуальную общественно-политическую проблематику шляхетской Речи Посполитой.

Среди поэтического наследия Нарушевича наибольшую ценность представляют его сатиры. В этом жанре предшественником поэта был Грациан Пётровский (1735—1785), сатиры которого печатал «Монитор» в 1770—1771 гг. Отдельным изданием они вышли в 1773 г.

Сатиры Пётровского, написанные в форме диалога, бичевали шляхетский сарматизм во всех его проявлениях — социальном (бесчеловечное отношение к крепостным), политическом (гражданское равнодушие, приверженность к изжившим себя феодальным порядкам, космополитизм) и моральном (религиозный фанатизм, грубость и необразованность). Одновременно в диалогах обрисовывались характерные шляхетские типы и замечательные жанровые сценки, что, однако, утрачивало свою рельефность в потоках морализаторства и вследствие стилистической шероховатости.

Восемь сатир Нарушевича тоже неразрывно связаны с критическими статьями «Монитора», однако принципиально новое

в них — бóльшая отточенность формы, смелое использование (вслед за Богомольцем) живой, разговорной речи в диалогах, едкий сарказм и высокий гражданский пафос вместо нудных, пахнущих ладаном поучений. В сатиры Нарушевича перекочевывают реалистически воссозданные герои комедий Богомольца — «жестокий пан, что пьет крестьянские слезы» («Испорченный век»), шляхетский петиметр («Франт»), салонный сплетник («Секрет»), льстивый карьерист («Лесть»), легкомысленный супруг («Супружество»), необразованный шляхетский тупица («Глупость»). Политическая сатира «О настоящем шляхетстве» бичует феодальную несправедливость, liberum veto и его защитников, а «Маскарады», рисуя яркую картину праздничных гуляний, отображают моральную деградацию шляхты, которая приобретает блестящие наряды, драгоценности, кареты и золотую сбрую за счет рабского труда, голода и слез своих крепостных.

В 80-х годах Нарушевич публикует «Жизнь Кароля Ходкевича», переводы Тацита и историю Крыма — «Таврия». В это же время он приступает к работе над «Историей польского народа», шесть томов которой выходят в 1780—1786 гг. Это фундаментальное произведение, охватывающее историю Польши до конца XIV в., было важным идеологическим оружием просветителей в борьбе с общественно-политическими доктринами феодализма и контрреформации. Отбросив мифы средневековых историков, Нарушевич старательно отбирает подлинно научные факты, привлекая данные из области социальных отношений, экономики и культуры. В своем стремлении вскрыть причины и следствия исторических событий Нарушевич критически относится к официальной католической доктрине о божественном откровении, указывая на объективно существующие законы природы и общества. Политическая концепция «Истории» отстаивает знаменательную для эпохи идею просвещенного абсолютизма, подчеркивая губительность феодальной раздробленности и шляхетского своевластия, смело критикуя враждебную Польше политику Рима и его вмешательство во внутренние дела страны.

В стилистическом отношении это произведение Нарушевича явилось замечательным образцом публицистической прозы: краткие, логические формулировки, яркая образность, высокий полемический накал и естественность, свойственная живой речи.

Будучи с 1788 г. членом сената, Нарушевич выступал как активный сторонник просветительских реформ, а стремление к независимой политике Речи Посполитой сблизило его с Патриотической партией. В период Четырехлетнего сейма он поддерживал радикальные тенденции патриотов, выступая посредником между Коллонтаем, которому он горячо помогал своим пером и влиянием, и Станиславом Августом.

Поэт всем сердцем приветствовал Конституцию 3 мая, поддерживая и распространяя ее идеи среди духовенства и шляхты

своей епархии. Он тяжело пережил приход к власти Тарговицкой Конфедерации. Не желая служить врагам родины, Нарушевич навсегда уходит из политической жизни. Сломленный крушением просветительских дерзаний, он уже не верит в успех восстания Костюшки. До последних дней терзала его горькая мысль от сознания, что «нет уже Польши, нет любимой отчизны нашей!»

С середины 70-х годов место первого придворного поэта, оставленное Нарушевичем, приступившим к работе над «Историей», занимает Станислав Трембецкий (1739—1812). Его эстетические воззрения формировались не в стенах иезуитской школы, а в свежей атмосфере просветительских кругов Франции, куда он попадает в юности. Поэтому поэзии Трембецкого чужда та барочно-классицистическая раздвоенность, которая характерна для творчества Нарушевича и Пётровского.

Обращаясь к традициям Возрождения, Трембецкий насыщает введенные Нарушевичем классицистические жанры элементами реализма — универсальная обобщенность уступает место конкретным образам, известным событиям, обыденным ситуациям, принимающим благодаря характерным, индивидуализированным деталям и живому разговорному языку чисто национальный колорит и оригинальную свежесть достоверного воспроизведения. Совершенствуя силлабическую версификацию, поэт вводит чеканные, ритмичные строфы и пользуется разнообразными рифмами. Он смело экспериментирует в области языка, придает новый блеск и выразительность давно забытым словам эпохи Возрождения, создает неологизмы, многие из которых живы и в современном польском языке. В его поэзии, бичующей феодальные пережитки и религиозный фанатизм, впервые, наряду с просветительским вольнодумством и рационалистическими утверждениями, прозвучали смелые материалистические воззрения на природу и общество.

70-е годы XVIII в. ознаменовались также расцветом творчества крупнейшего писателя польского Просвещения Игнация Красицкого (1735—1801). В это время из-под его пера выходят первые в польской литературе герои-комические поэмы, своеобразные по форме лаконичные басни и блестящий цикл сатир, бичующих сарматскую старину, шляхетское бескультурье и низкопоклонство перед иностранщиной. Все эти произведения вырастают из злободневной публицистики Красицкого в «Мониторе». Их родословная — это родословная польского просветительского классицизма. Незабываемая галерея шляхетских типов, созданная талантливым писателем, блестяще выписанные жанровые сценки и характерные комические ситуации по своей рельефности, тонко подмеченным деталям и пластичности воспроизведения как бы перекликаются с графикой таких его современников, как Норблин и Орловский.

Поэзии Красицкого чужда искусственная изощренность и буйная цветистость барокко. Его отточенная завершенность стиля,

лаконизм и свежая выразительность языка основываются на живой разговорной речи просвещенных кругов, ее образности и самобытной прелести. Недаром многие строки поэта стали крылатыми фразами и до сих пор живут в повседневной речи.

Мастер стиха, Красицкий обогащает польское силлабическое стихосложение, вводя свойственные национальному фольклору элементы силлаботонизма. Он шлифует октаву, которая во всей своей полноте зазвучала в его герои-комических поэмах, а некоторое время спустя — в величайших произведениях польского романтизма. И, как каждый великий творец, ломая эстетические каноны и нормативные ограничения, Красицкий выходит за рамки классицистической поэтики и обращается к новому для польской литературы жанру романа.

Польская литература вплоть до эпохи Просвещения не создала своего романа, а ее интерес к достижениям западноевропейских литератур в этом жанре был ограничен нормативной поэтикой и культурной отсталостью.

Одним из определяющих факторов такого характера польской литературы было, несомненно, общественно-экономическое своеобразие Речи Посполитой. Роман, столь популярный в буржуазной среде, не прижился в Польше, где развитие городов было приостановлено шляхетским законодательством XVI в., лишившим мещанство основных политических и экономических прав. Этим объясняется слабость и неоформленность классового самосознания третьего сословия, его культурная отсталость и политическая пассивность. Вот почему в Польше не появились столь характерные для буржуазной культуры Запада плутовской и авантюрный романы.

В 60-х годах просветительский «Монитор» развернул широкую кампанию против переводных средневековых и барочных романов, далеких от актуальной проблематики и распространявших устаревшие взгляды и чуждые эпохе буржуазных преобразований идеологию и мораль. На страницах этого журнала вместе с эстетическими постулатами, разработкой новых, реалистических средств художественного отображения, борьбой за чистоту национального языка и популяризацией высших достижений западноевропейского просветительского реализма, впервые прозвучало утверждение, что польская действительность и польские проблемы — достойная тема для романа.

Художественным воплощением этого своеобразного просветительского манифеста явились «Приключения Миколая Досвядчиньского» — первый польский роман, созданный в 1775 г. одним из редакторов «Монитора» — И. Красицким. Не только основные проблемы этого произведения, но и его сюжетная линия, образы, отдельные элементы стиля и сама идейная направленность восходят к публицистическим выступлениям автора.

Создававшийся в атмосфере острой идеологической борьбы, «Досвядчиньский» отображал новые — просветительские —

идеалы в политике, культуре, морали. Как по характеру сюжета, так и по самой своей роли в общественной жизни он выступает как политический роман с ярко выраженной пропагандистско-дидактической тенденцией. Этой тенденции подчиняется вся система художественно-изобразительных средств, своеобразие которых было обусловлено именно идейной направленностью романа: единая сюжетная линия, отказ от барочной аллегоричности, одна из первых в европейской литературе попыток создания образа героя в развитии, элементы психологической мотивировки и индивидуализации языка персонажей.

В русле «Досвядчиньского» развивается тенденциозный политический роман польского Просвещения. В 1789 г. Михал Дымитр Краевский (1747—1817) издает своего «Войчеха Здажиньского». Эволюция главного героя во многом напоминает путь Досвядьчиньского, а его путешествие на воздушном шаре и жизнь в идеальной лунной стране, разумные и гуманные порядки которой сопоставляются с феодальной действительностью Речи Посполитой, привносят в польскую художественную прозу сатирические приемы гротеска, характерные для романов Сирано де Бержерака. В 1787 г. появляется «Поляк в Париже» [1]. Роман отличается совершенством стиля, глубиной психологической мотивировки и рядом интересных полемик о современном театре, музыке, литературе и живописи.

В период Четырехлетнего сейма появляется «Жепиха, мать королей» (1790). Ее автор, радикальный политический публицист Францишек Салезий Езерский (1740—1791), воспроизводит народное предание о том, как крестьянин Пяст стал польским князем. Персонажи легенд и стилизованные картины далекого прошлого играют здесь роль своеобразного эзопова языка для отображения прежде всего наболевшего крестьянского вопроса и проблемы нововведений в области государственной структуры и системы управления. Недвусмысленным было и противопоставление шляхетского паразитизма, ограниченности и развращенности крестьянскому трудолюбию, мудрости, скромности и доброте.

Параллельно с политическим развивается и дидактический роман, создание которого в польской литературе также связано с именем Красицкого. Его «Пан Подстолий» — это своего рода продолжение «Досвядчиньского» во времени: описание реформ в поместье просвещенного шляхтича, воспроизведение его суждений на актуальные темы, изображение шляхетской провинции и характерных ее представителей. Этот роман представляет особый интерес в сопоставлении с высшими достижениями западноевропейской литературы в жанре дидактического романа. Фенелон для

[1] Авторство этого романа до сих пор не установлено. Его создание приписывалось А. К. Чарторыскому, С. Трембецкому, Ф. К. Дмоховскому, даже самому королю Станиславу Августу, а в последнее время — Ф. Орачевскому.

своих поучений избрал характерный для классицизма античный сюжет («Телемак»). Руссо поместил своего Эмиля в мире, оторванном от реальной действительности, — если в нем изредка и встречаются какие-либо черты эпохи, то они, как правило, лишены национальной специфики, реалистической конкретности, они слишком общи и расплывчаты, что обусловлено сознательным абстрагированием от конкретной, национальной действительности — в стремлении к универсальному решению проблем человека и общества. Красицкий в своем романе опирается на конкретную, современную ему польскую действительность и стремится к отображению актуальных проблем польского общества.

Отсюда наличие в романе бытовых сцен и жанровых зарисовок, отражающих жизнь различных слоев польского общества; отсюда и художественные образы героев, воплотивших характерные и типичные черты людей описываемой эпохи. Отсюда, наконец, и актуальная, неразрывно связанная с польской действительностью и с польской просветительской борьбой общественно-политическая и культурно-бытовая проблематика «Подстолия», оказавшего большое влияние на дидактические романы М. Краевского («Подолянка, воспитанная на лоне природы», 1784; «Пани Подчашина», 1786; «Лешек Белый», 1789), Ю. Коссаковского («Приходский священник», 1786; «Гражданин», 1788), Ф. С. Езерского («Говорэк герба Равич», 1789). Своеобразным идейно-художественным воплощением преемственности литературных традиций национального Просвещения является шедевр польского романтизма «Пан Тадеуш», охарактеризованный выдающимся поэтом-романтиком З. Красиньским как «Пан Подстолий» в стихах». Эти произведения роднит не только широта отображения польской действительности, патриотизм и вера в будущее, но и художественный метод воссоздания колорита эпохи — внимание к характерным деталям культуры, быта, нравов, национальному пейзажу, мировоззрению, психологии и речи героев, часть которых «перекочевала» в поэму Мицкевича прямо из романа Красицкого.

Второй период польского Просвещения открывается крушением проекта реформ Кодекса Замойского, отвергнутого феодальным большинством на сейме 1780 г. Королевская партия, ориентирующаяся на компромисс с группировкой реакционных магнатов, терпит полное поражение, переживает глубокий кризис и раскалывается под ударами феодально-католической реакции. На политической арене появляется патриотическая партия, выражающая интересы средней шляхты и богатого мещанства. Ее идеологи, организаторы и активные деятели — это прежде всего молодое поколение, выпускники школ Эдукационной комиссии и Кадетского корпуса, воспитанные в духе идей Просвещения. Отвергая

политику компромисса, они начинают открытую борьбу за власть, борьбу, которая особенно обостряется в период Четырехлетнего сейма (1788—1792), когда нарастает угроза иностранной интервенции, а основы шляхетской республики сотрясают крестьянские бунты и волнения скованного феодальным законодательством мещанства. Апофеозом этой схватки с реакционной феодальной группировкой была принятая сеймом Конституция 3 мая 1791 г., которая ограничила магнатское своевластие путем усиления роли центральных правительственных органов, отмены liberum veto, расширения прав городов и мещанства. Не изменив в сущности положения крепостных крестьян, Конституция тем не менее явилась значительным прогрессивным завоеванием в драматический период борьбы за сохранение национальной независимости, развитие экономики и культуры. Она была встречена в штыки не только внутренней феодальной реакцией, но и Римом, выступившим заодно с абсолютистскими соседями Речи Посполитой. Созданная реакционной магнатской группировкой Тарговицкая конфедерация стала «легальным» прикрытием вторжения царских войск в Польшу, после чего последовал второй раздел Речи Посполитой.

Эти общественно-политические события предопределили характерную эволюцию польской просветительской литературы. Если предшествующий период ознаменовался творчеством писателей, принадлежащих к высшим кругам общества и непосредственно связанных с королевским двором, то теперь в литературу входит первое поколение польской интеллигенции, выходцев из бедной шляхты и горожан, не связанных магнатским меценатством и зарабатывающих на жизнь собственным трудом. После раскола королевской партии именно в эту среду перемещается центр культурно-просветительской идеологии. Королевский двор отступает на второй план: умирает Богомолец, умолкает Нарушевич, работающий над «Историей»; угнетаемый личными неурядицами, лишь изредка отзывается Трембецкий, в далеком Хейльсберге независимую позицию занимает Красицкий. В качестве третьего центра, инспирирующего новые литературно-эстетические веяния, выступает двор Чарторыских в Пулавах, с которым связано творчество первых польских сентименталистов.

Для литературы 80-х—начала 90-х годов характерно взаимопроникновение и развитие разных эстетических тенденций. В этом отношении знаменателен стихотворный трактат Ф. К. Дмоховского «Искусство поэзии» (1788), где наряду с положениями классицистической концепции Буало обосновывается теория мещанской драмы; утверждается, что для истинного гения не существует теоретических канонов: он сам их творит; где характерной для классицизма античной тематике противопоставляется требование использовать для сюжетного построения актуальные события, насущные проблемы и современные типажи. Выход за

рамки канонов классицизма проявился в зарождении сентиментализма, в развитии рококо и реалистического течения.

В период обострившейся борьбы за реформы усиливается политическая заостренность литературы. Морализаторские увещевания сменяются политическим обличением. Наряду с абстрактными классицистическими обобщениями порока и добродетели появляются названные поименно конкретные фигуры известных деятелей. События социальной и политической жизни, научно-философская проблематика и чисто бытовые темы становятся предметом описания не только публицистики, но и художественной литературы.

Взаимопроникновение публицистики и литературы, характерное уже для предшествующего периода, принимает теперь ярко выраженную политическую основу. Угасает дидактический «Монитор», все еще пытающийся перевоспитать фанатических защитников старого. В 1782 г. начинает выходить «Памептник хисторычно-политычно-экономичны», в 1784 — «Магазын варшавски», редактируемые Свитковским; в 1786 — «Дзенник хандлёвы» под редакцией Подлецкого; в 1791 — «Газета народова и обца», основанная Мостовским, Вейссенхофом и Немцевичем. Появляется и ряд других изданий (в том числе на немецком и французском языках). Характерной чертой большинства из них является отказ от морально-дидактической линии «Монитора» и живой интерес к актуальной общественно-политической и научной проблематике. На страницах этих газет, идейно связанных с патриотической партией, появляется прообраз современной политической информации, общественно-политического обозрения и репортажа. Знаменательно, что печатные органы, идейно близкие защитникам феодализма, оставались на уровне прессы XVII в. Так, например, «Газета варшавска» защитника иезуитов ксендза Лускина, метавшего громы и молнии на французскую революцию, враждебно относившегося к реформам польских просветителей и приветствовавшего Тарговицкую конфедерацию, заполнялась сообщениями о магнатских балах, придворных церемониях, новых назначениях, приездах именитых сановников, светскими сплетнями и известиями о рождении знатных отпрысков. В период обострившейся борьбы за проведение реформ изменяется характер польской публицистики. Она приобретает исключительно политическую направленность. Ее полемичность и идейный накал обусловливают развитие жанрового разнообразия и обращение к достижениям национальной художественной прозы. Проекты реформ, критика враждебных программ, обличение политических противников принимают форму послания, риторического обобщения, памфлета, сатирического пасквиля, едкой заметки. Изменяются тон и манера повествования: автор выступает не в роли ментора и проповедника, а как глашатай правды и справедливости, как трибун и обличитель, как истинный гражданин, размышляющий о судьбах

родины. Повествовательная ткань насыщается элементами просветительской риторики, ей присуща эмоциональность, акцентирование авторской позиции, обращение к чувствам, совести и гражданскому долгу читателя.

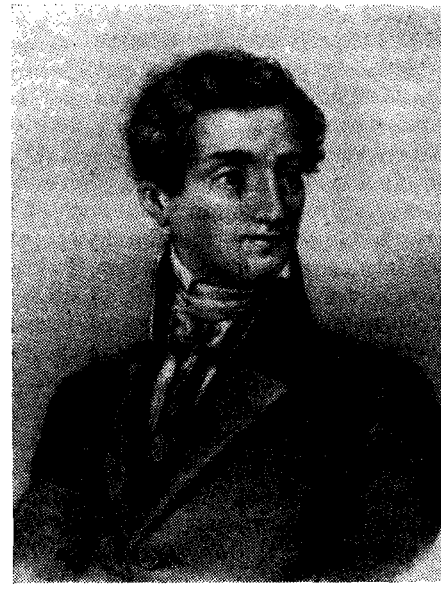
Выдающимся просветительским мыслителем и публицистом этого времени был выходец из мещанской семьи Станислав Сташиц (1755—1826). Как представитель третьего сословия, он мог получить образование, лишь надев сутану. В университетах Лейпцига, Геттингена и Парижа Сташиц специализируется в области естественных наук. После возвращения на родину он становится учителем детей Е. Замойского (автора известного Кодекса), с которыми позднее путешествует по Австрии и Италии, интересуясь экономикой, наукой и искусством. Впоследствии он занимался геологическими исследованиями Карпат, был деятелем Министерства просвещения, руководил отделом промышленности и ремесел в период Королевства Польского. Человек демократических убеждений, Сташиц всю жизнь боролся за облегчение доли крестьян и мещанства. На собственные сбережения он основывал многочисленные ремесленные школы, роздал крестьянам свое имение, а бо́льшую часть состояния завещал на общественные нужды.

Общественно-политические взгляды Сташица выражены в «Размышлениях о жизни Яна Замойского» (1787) и в «Предостережениях Польше» (1790). Критикуя феодальное законодательство, магнатское своевластие и систему сословных привилегий, Сташиц требует укрепления централизованной власти и отмены liberum veto. Он выступает за предоставление свободы крестьянам и полное уравнение прав мещанства и шляхты, за создание условий для развития мануфактур, ремесел, торговли и организацию постоянной армии за счет налогов, взимаемых с шляхты. В области просвещения Сташиц постулирует воспитание прежде всего гражданина и патриота, протестует против введения в школьные программы метафизики и теологии, предлагает расширить преподавание географии, истории, математики и естественных наук.

Другим замечательным представителем просветительской публицистики был руководитель левого крыла патриотической партии Гуго Коллонтай (1750—1812). Сын бедного шляхтича, он, подобно Сташицу, выбирает духовное поприще с целью получить образование. В 1768 г. Коллонтай оканчивает Краковскую академию со степенью доктора философии, затем изучает юриспруденцию и теологию в Вене, а позднее — в Риме. Возвратившись в Краков, он в качестве деятеля Эдукационной комиссии реформирует схоластическую систему образования в университете, создает кафедру польской литературы, вводит преподавание естественных наук, предоставляет право обучения выходцам из мещан. В период Четырехлетнего сейма вокруг Коллонтая груп-

пируется кружок радикальных публицистов, получивший название «коллонтаевской кузницы». Здесь рождались многие идеи польского якобинизма, отсюда вышли руководители городской бедноты Варшавы в восстании 1794 г. К. Конопка и Ю. Мейер.

Представленная патриотами на Четырехлетнем сейме программа реформ была разработана Коллонтаем в сочинении «Несколько писем анонима к Станиславу Малаховскому, референдарию коронному о будущем сейме» (1788—1789), своеобразным продолжением и обобщением которого явилось затем «Политическое право польского народа» (1790).



Томаш Кастан Венгерский

«Вулканом» «коллонтаевской кузницы» называли современники ближайшего сподвижника Коллонтая, блестящего публициста Францишка Салезия Езерского. Родившись в семье мелкопоместного шляхтича, он в молодости занимал должность судейского чиновника, был гусаром, принял духовный сан, чтобы продолжить свое образование в Италии. Позднее Езерский становится активным деятелем Эдукационной комиссии, заведует Ягеллонской библиотекой, а с 1785 г. выступает в Варшаве как писатель и политический публицист. Кроме двух романов с ярко выраженной антифеодальной направленностью, его перу принадлежит целый ряд ярких публицистических статей и брошюр. Взгляды Езерского, сближенные с программой Коллонтая, отличаются более острыми и радикальными формулировками, а его отношение к шляхте носит уже явно бескомпромиссный характер. Отсюда ведет начало идеология плебейского бунта 1794 г. В «Духе покойницы Бастилии» Езерский смело провозглашает необходимость революционного пути в борьбе с социальной несправедливостью. В «Обращении к городскому сословию» публицист предостерегает мещан, идущих на компромисс со шляхтой. «Некоторые слова, собранные в алфавитном порядке» бичуют продажных магнатов и реакционное духовенство, космополитизм и жестокость шляхты. Истинной опорой государства, единственным носителем национальной культуры и творцом национальных богатств провозглашается простой

народ, обездоленный и лишенный прав кастой паразитов. В «Размышлениях о нешляхетском сословии в Польше» Езерский указывает на феодальные порядки и шляхетские привилегии как на истинные причины экономического упадка и общественной несправедливости в Речи Посполитой. Блестящим образцом политической сатиры является «Катехизис о тайнах польского правления», в форме коротких вопросов и ответов разоблачающий подоплеку шляхетской республики, ее идеологии, методов администрирования и кастовой структуры организации.

В поэзии новые идейно-эстетические тенденции впервые выступают в творчестве Томаша Каетана Венгерского (1755—1787). Сын небогатого полесского шляхтича, один из способнейших воспитанников Нарушевича в варшавском Collegium Nobilium, Венгерский после его окончания служит мелким государственным чиновником. Антимагнатские выступления и прямой характер препятствовали его служебной карьере, а спор с состоятельным шляхтичем, захватившим имение отца Венгерского, явился предлогом, чтобы засадить молодого поэта в тюрьму. Травля власть имущих, взбешенных его памфлетами, принудила Венгерского покинуть страну. За время своих скитаний он побывал в Италии, Франции, Англии. Горячее сочувствие к народно-освободительной войне привело его в Северную Америку, где он знакомится с Вашингтоном, Франклином и другими деятелями восстания. В своем письме (которое до недавнего времени приписывалось Костюшке) поэт восхищается революционным возрождением Северной Америки, а противопоставляя ее феодальной Речи Посполитой, он подчеркивает новый укоренившийся здесь характер демократии и заявляет, что если не задержится здесь, то вернется в Польшу, чтоб умереть за свободу. Но увидеть родину ему не довелось. В 1787 г. тяжелой больной Венгерский приезжает в Марсель, где безвременно обрывается его жизнь. Поэту было только 32 года.

Творческая деятельность Венгерского продолжалась всего лишь около 8 лет. Когда он покидал Польшу, ему едва минуло 24 года. Для вольнодумца и материалиста не было места в шляхетской Речи Посполитой, а вдали от родины творить он не мог. Ф. Заблоцкий прощался с Венгерским сатирой «Выезд литератора», где описывается тяжелое положение писателя-интеллигента в шляхетской республике, которого богатые меценаты принуждают писать панегирики, а если он осмелится говорить правду, лишают средств к существованию и подвергают безжалостной травле. Эта сатира написана в форме монолога Венгерского.

Дебютировал Венгерский в 1771 г. на страницах «Забав пшиемных и пожитечных». Подавляющее большинство его произведений было опубликовано лишь в XIX в.; при жизни поэта они кружили в рукописях, создав ему славу смелого и блестящего поэта-сатирика. Венгерский не ограничивается, подобно своим предшественникам, критикой старошляхетской морали, он бичует

политический произвол магнатов и социальную несправедливость феодальной Речи Посполитой. «Героями» его сатир становятся не абстрактные классицистические фигуры, обобщающие разного рода пороки, а конкретные, названные по имени представители власти и духовенства. Так, в «Стихотворении на въезд в Варшаву сенатора Шидловского» высмеивается тщеславие и тупость магнатского деятеля, его пристрастие к помпезности и шумихе. Нашумевшие «Портреты пяти Эльжбет» — это сатирическая характеристика известных своими похождениями аристократок. «На бал князя Любомирского» и «Последний вторник» — острые памфлеты на высший свет столицы. В «Послании ксендзу Венгерскому» содержится едкая и остроумная характеристика королевских «четверговых обедов». «Суд четырех министров» — смелая сатира на известных государственных деятелей.

Поэтические послания Венгерского пронизывает лиризм и эмоциональная спонтанность выражения личных переживаний. Эти черты, не свойственные классицистическому рационализму предшественников Венгерского в этом жанре, характеризуют все творчество молодого темпераментного поэта, который в «Мысли о поэзии» бунтовал против готовых схем, ограничивающих творческое своеобразие и непосредственность.

В ранних посланиях проявляется сильное влияние Вольтера, «Письма» которого юный поэт нередко перефразирует. В позднейших — более полно воплощается своеобразие творческой личности Венгерского. В посланиях поэт размышляет о современности, человеческих взаимоотношениях, общественной несправедливости и пороках. Философские рефлексии · переплетаются с эмоциональными выводами автора, стремящегося выразить свое личное отношение к описываемому. Здесь проявляются характерные материалистические воззрения поэта, его нетерпимость к религиозным догматам, сковывающим человеческую личность, искажающим истинный образ человеческого бытия, истинные основы человеческих отношений. Ханжеству он противопоставляет буйный эпикуреизм, а феодальному варварству — гуманистическую идею свободного общества.

Элементы сатиры и лирического раздумья пронизывают также басни Венгерского, отличающиеся живой интригой и свободной, пластичной манерой повествования. Нередко здесь появляются автобиографические мотивы, а содержание пронизано антимагнатской тенденциозностью, свободомыслием и атеизмом.

Единственным крупным произведением Венгерского является герои-комическая поэма «Орган», завершенная, вероятно, в 1777 г. и опубликованная в 1784 г. Ссора ксендза с органистом, приведшая к уничтожению костельного органа, взаимному выявлению разного рода грешков, заканчивается всеобщим миром за обильным обеденным столом. Замысел этой сатиры на духовенство и сарматские обычаи Венгерский почерпнул из популярной герои-

комической поэмы Буало «Налой», использовав во вступлениях к некоторым песням отдельные мысли «Орлеанской девственницы» Вольтера (один из фривольных фрагментов которой он переводит на польский язык).

Венгерский был талантливым переводчиком. Он познакомил польских читателей с «Нравоучительными рассказами» Мармонтеля (1776—1777), «Пигмалионом» Руссо (1778), «Персидскими письмами» Монтескье (1785). Уже после смерти поэта вышел его перевод (с французского) «Послания Элоизы к Абеляру» А. Попа (1795).

Особенного внимания заслуживает поэтическая миниатюра «Беляны», где поэт реалистически отобразил развлечения горожан и воспроизвел образ новой Варшавы — столицы магнатов и богатой буржуазии, города, полного резких контрастов, где на каждом шагу человек сталкивается с несправедливостью, где под стенами великолепного дворца умирает голодный бездомный бедняк.

Произведения Венгерского отражают протест первого представителя польской творческой интеллигенции против общественной несправедливости, религиозного догматизма и феодальной морали.

Уже с середины 70-х годов в польской драматургии начала развиваться новая тенденция, предопределившая характер национального театра последующих периодов. С одной стороны, это было развитие творческого метода Богомольца — национальная проблематика, характерные польские персонажи, бытовизм, с другой, — решительный отказ от тенденциозного дидактизма, упрощенной черно-белой схематизации идей и типов, стремление к правдивому объективному отображению психологической глубины образов, сложных человеческих взаимоотношений и житейских ситуаций, не обесцвеченных морализаторским ригоризмом. Зарождение новой драматургии было связано с политическим кризисом королевской партии и ее идейной доктрины; развитие — с выходом национального театра из-под королевской опеки, а впоследствии и диктата антрепренеров. Новое поколение драматургов — это уже не посетители «четверговых обедов» Станислава Августа, а выходцы из мещан и бедной шляхты, мелкие чиновники и служащие — представители варшавской интеллигенции. С их именами связано адаптирование комедий Дидро, Лесажа, Мариво, Гольдони, Лессинга, Вольтера и Бомарше, а также первые попытки полонизации западноевропейской мещанской драмы (адаптация Дидро, Мерсье, Э. Мура, Г. Стефани, Лессинга и др.).

Особенно бурно развивается бытовая комедия. Ее герой — варшавский петиметр, франт и повеса, забавные приключения которого служат своего рода предлогом для отображения быта и

нравов столичной и провинциальной среды. Динамика действия и острая интрига, смелые жанровые эпизоды и живые диалоги, построенные на разговорной речи, возросшая роль психологической мотивировки выгодно отличают новые пьесы от театра Богомольца. Новая реалистическая тенденция проявляется здесь также в трактовке персонажей. Исчезают ходячие воплощения порока и добродетели. Их вытесняют правдивые характеры, где достоинства уживаются с недостатками. Сам главный герой, при всем своем плутовстве и легкомыслии, выступает (за редким исключением) как в сущности славный и добрый малый, на стороне которого вся симпатия автора и зрителей, ибо его проделки и отнюдь не благопристойное поведение — весьма закономерны в его возрасте и являются не чем иным, как «грехами молодости».

Зарождение бытовой комедии и ее первые успехи связаны с именами Орачевского («Развлечения или жизнь без цели», «Поляк-иностранец в Варшаве», «Сутяга»), Бронишевского («Хорошая жена», «Око за око», «Бессердечный любовник или кокетливая гувернантка»), Голишевского («Коварная дружба или любовь без счастья»), Дроздовского («Литератор по бедности», «Ухаживание из услуги» и др.), Томашевского («Разведенные супруги») и др.

В 80-е годы триумф национального театра, с честью выдержавшего сильную конкуренцию иностранных трупп и прочно вошедшего в жизнь не только высших сфер, но и широких кругов интеллигенции, ремесленников и городского плебса, неразрывно связан с творчеством Ф. Заблоцкого (1750—1821). Сын бедного шляхтича, мелкий чиновник Эдукационной комиссии, домашний учитель детей А. Чарторыского, Францишек Заблоцкий становится активнейшим деятелем патриотической партии. Он сотрудничает с кругом «коллонтаевской кузницы», впоследствии принимает участие в восстании Костюшки, а после его поражения, подавленный крушением национальной независимости, навсегда оставляет перо. Приняв духовный сан, он покидает Варшаву, где когда-то под руководством Нарушевича начался его творческий путь: сперва — переводы Горация (1773), потом первые публикации идиллий, коротких сатирических стихов и од (1774—1776) в «Забавах пшиемных и пожитечных». Тут еще чувствуется влияние модного в придворных кругах рококо и явный отпечаток стиля Нарушевича. В конце 70-х годов Заблоцкий впервые пробует свои силы в области драматургии. И здесь во всей полноте развернулся его талант проницательного наблюдателя, прирожденного сатирика и блестящего реалистического художника. Всего им было написано 56 комедий, которые составляют основу репертуара польского театра 80-х годов. Наиболее плодотворны были 1779—1784 гг. К этому времени относится создание лучшей комедии Заблоцкого «Ухаживания Франтика», которая до сих пор не сходит с польской сцены. Основная интрига коме-

дии — старания молодого, прокутившегося в столице повесы заполучить руку и сердце богатой и кокетливой вдовушки. Пластически обрисованные типы провинциальной шляхты, нравы и обычаи далекой старины, комично переплетающиеся с новыми веяниями и утрированным копированием иностранщины, яркие бытовые сценки, мягкий юмор и тонкий сатирический подтекст, — все это в сочетании с сочным, полным живых разговорных оборотов стихотворным языком диалогов воспроизводит оригинальный колорит эпохи, придает комедии своеобразное обаяние.

В 1781 г. Заблоцкий завершает работу над своим нашумевшим «Суеверным», где в острых сатирических тонах отображены средневековые пережитки в быту и нравах темной провинциальной шляхты, родительский деспотизм и кастовые предрассудки. Старый Анзельм стремится разлучить сына с бедной Мелиссой. Сын, тайно обвенчавшись с любимой девушкой, пытается изменить волю отца, используя его веру в разного рода знамения, чары и заклинания, что и является источником многочисленных комических ситуаций.

Наиболее смелой и всеохватывающей сатирой на феодальную шляхту явился «Сарматизм» (1785). Выдающийся комедиограф обнажает здесь не только низкую культуру, умственную ограниченность, тупой фамильный гонор, грубость, пьянство и моральную низость темной шляхты, свято лелеющей традиции далекой старины мифических варварских предков-сарматов. Заблоцкий вскрывает общественную, политическую сторону сарматизма, ставшего в период Просвещения идеологией сторонников феодального прошлого. В комедию введены характерные сцены угнетения крепостных и издевательств над ними. Для таких типов, как Гуронос и Буживой, убийство крестьянина — не преступление, а избиение — обычная мера наказания. С отчаянной смелостью звучат слова крестьянина Валерия, защищавшего свое человеческое достоинство и утверждающего: «Мы все равны со времен Адама». Драматург показывает, как мифические прерогативы и кастовые предрассудки заслоняют перед шляхтой общегосударственные интересы, отдаляют ее от актуальных проблем, требующих незамедлительного разрешения. Эта горькая комедия о настоящей войне двух шляхтичей (обычное для того времени явление), вспыхнувшей из-за спора о генеалогических преимуществах и видном месте на скамье в костеле, получила в XIX в. новую разработку в замечательной комедии А. Фредро «Месть», которая и поныне входит в репертуар польских театров.

В драматургии Заблоцкого большинство сюжетных замыслов заимствовано из комедий Мольера, Мариво, Мерсье, Бомарше и других французских комедиографов (которые, впрочем, — черта характерная для той эпохи — тоже зачастую использовали замыслы своих предшественников). Однако само развитие замысла,

характер интриги, принцип воссоздания типов и конструирование ситуаций в комедиях Заблоцкого отмечены оригинальностью его таланта, носят характерный отпечаток его творческой личности и неразрывно связаны с традициями национальной драматургии, национальной общественно-политической и бытовой проблематикой, национальной психологией и национальным юмором. В сравнении с творчеством Богомольца это был колоссальный шаг вперед, выразившийся не только в освобождении от прямолинейного дидактизма и связанной с ним схематичности и тематической ограниченности. В комедиях Заблоцкого получает свое яркое и полное воплощение принцип просветительского реализма, а отточенность стиля и совершенство драматургического построения, пластичность образов, широта тематики, сочность языка и специфический юмор делают его непосредственным предтечей польской комедии XIX в.

Во времена Четырехлетнего сейма Заблоцкий прославился и как ведущий сатирический поэт, выражающий взгляды «коллонтаевской кузницы». Его страстные поэтические обличения сторонников феодализма и вождей предательской Тарговицкой конфедерации распространялись в листовках, разбрасываемых в публичных местах. В «Описании гения сатиры» поэт, в отличие от морализаторской, бытовой сатиры своих предшественников, акцентирует социальный, политический аспект, призывает критиковать не некие обобщенные фигуры, олицетворяющие зло и порок (как в сатирах Нарушевича и Красицкого), а конкретных лиц, феодальных идеологов и политиканов. В его стихах-прокламациях подвергаются публичному разоблачению политические махинации деятелей реакционного лагеря, таких, как Щ. Потоцкий, Ф. Браницкий, С. Жевуский и др. («По поводу нескольких вздорных и безрезультатных заседаний сейма», «Есть у пана голова на плечах», «На суд сейма», «К князю Чарторыскому», «К фиакрам» и др.). Политические сатиры Заблоцкого были действенным орудием пропаганды патриотической партии и сыграли большую роль в период борьбы за Конституцию.

К этому времени относится литературный дебют выдающегося писателя и общественного деятеля Юлиана Урсына Немцевича (1751—1841).

Талантливый публицист и оратор, депутат Четырехлетнего сейма и один из редакторов «Газеты народовой и обцей», Немцевич приобретает известность как автор политических стихотворений, проникнутых идеями патриотической партии. В своих сатирах он смело бичует реакционных магнатов и их приспешников, а в баснях и аллегорических миниатюрах воспроизводит актуальные события, затрагивает волнующие современников общественно-политические проблемы.

Бурные политические события 80-х годов, обусловив своеобразный характер литературы этого периода, способствовали и

развитию национальной драматургии, которой зачастую предназначалась такая же роль, какую в 60—70-е годы играла лишь публицистика. В этом отношении знаменательны исторические пьесы Немцевича «Владыслав под Варной», «Казимеж Великий» и особенно его комедия «Возвращение депутата», принесшие автору неувядаемую славу смелого и своеобразного драматурга.

Подобные тенденции характерны и для драматургических опытов выдающегося политического публициста Юзефа Выбицкого (1747—1822), который выступает как автор исторической трагедии («Зыгмунт Август», 1779), комедии («Тройки на масленицу», 1783; «Дворянин во мещанстве», ок. 1791), музыкальной драмы («Самнитка», 1787; «Полька или осада Трембовли», 1788; «Мужичок», 1788), где находят свое сценическое воплощение актуальная проблематика и политические тенденции патриотической партии.

К 80-м годам относится расцвет польского сентиментализма — течения, связанного с меценатством просвещенных магнатов и прежде всего с двором князей Чарторыских в Пулавах. Здесь, в огромном парке, среди искусственных ручейков, гротов и водопадов прогуливались аристократы в живописных одеждах идиллических пастушков и пастушек, здесь процветал руссоистский культ жизни на лоне природы, изысканная галантность, томная чувствительность, здесь в храме Сибиллы, построенном в античном стиле, демонстрировались реликвии патриархальной старины и времен былого могущества, здесь сарматской грубости противопоставлялась пасторальная простота, сарматской невежественности — салонная интерпретация просветительской философии, сарматскому кастовому эгоизму и продажности — патриотические идеалы и абстрактно-гуманистические устремления. (Княгиня Изабелла Чарторыская увлекалась филантропией и писала популярные книги для крестьян.)

Эта придворная атмосфера с ее тепличным гуманизмом и социальной ограниченностью наложила характерный отпечаток на польский сентиментализм, насыщенный элементами аристократического рококо и лишенный той ясности и обличительной общественно-политической направленности, которая была характерна для западноевропейского сентиментализма эпохи буржуазных преобразований.

Крупнейшим представителем нового течения в польской просветительской литературе был Францишек Карпиньский (1741—1825). Уроженец Червонной Руси, сын бедного шляхтича, он с юношеских лет зарабатывал на жизнь, служа учителем в разных магнатских семьях, потом был секретарем А. Чарторыского, снова занимался преподавательской практикой, а затем навсегда осел в собственном имении.

Ранние идиллии Карпиньского связаны с его первым юношеским чувством («Весенняя грусть», «К мотыльку», «К жаво-

ронку»). Они подкупают своей простотой, искренним и горячим выражением любовных переживаний, наивного восторга, преходящей грусти. Для польской поэзии второй половины XVIII в., где преобладали политические, гражданские и философские мотивы, а интимные чувства выражались в довольно фривольной, подчас откровенно скабрезной форме, это были элементы нового, психологического отображения человеческих эмоций. Грубости нравов и обычаев феодальной эпохи здесь противопоставлялась чистота и облагораживающая сила любви, тенденция к эмансипации человеческих чувств от сковывающих догм и устаревших предубеждений. Позднейшие идиллии Карпиньского, более отточенные в стилистическом отношении, носят, однако, характерный отпечаток придворной моды на рококо: спонтанность уступает место изысканной, ненатуральной чувствительности, а любовные излияния галантных пастушков и пастушек приходят на смену непосредственному лирическому монологу поэта («Расставание Медона», «Лаура и Филон», «Корыдон, грустящий из-за Пальмиры», «Пастушок к потерянной овечке» и др.). Правда, нередко здесь сохраняются национальный пейзаж, характерные детали польского села, что особо отмечал Мицкевич в своих парижских лекциях.

Главное место в позднейшем творчестве Карпиньского занимают небольшие лирические стихотворения — песни. Чуждые патетике и рефлексии, они характерны своей чисто эмоциональной атмосферой, а их тематика замыкается в кругу интимных переживаний поэта. Особую группу составляет религиозная лирика. Вера в бога отождествляется у поэта с гуманистическим идеалом общечеловеческой справедливости и гармонии. Некоторые из этих песен до сих пор живы в народной традиции («Когда занимаются ранние зори», «Все наши дневные дела» и др.). Интересна стилизация Карпиньского под народную песню: поэт сохраняет не только размер и ритм, но и характерную тематику, систему образов и метафор крестьянского фольклора. В «Мазурской песне» описывается трагедия крестьянина, у которого пан отбирает жену; в «Мазурке» — любовь простых людей; в «Песне сокальского странника», выдержанной в стиле причитания, отображены неурядицы Речи Посполитой, приведшие к разделам. Политические взгляды Карпиньского, выражающие идеи просветительских реформаторов, зазвучали в таких стихах, как «К Станиславу Малаховскому», где подчеркивается ужасное положение крепостных, «О несчастьях отчизны», «В день 3 мая 1791 года», «Жалобы сармата». О несправедливости феодального судопроизводства говорит поэт в «Гласе убиенного к суду». В комедии «Оброк» изображена тяжелая доля крепостного, который не в состоянии выплатить оброк. Это используется паном, стремящимся похитить его дочь. Впрочем, драматургия оказалась не по плечу музе Карпиньского. Другая его «комедия» — «Альцеста», так же как и

историческая трагедия «Болеслав III» («Юдыта, Королева польская»), характерна отсутствием драматургического ритма, слабостью сюжетного построения и чрезмерными длиннотами диалогов. Чисто библиографический интерес представляют его переводы «Парков» Делиля, а «Псалмы Давида» не выдерживают никакого сравнения с шедевром Кохановского (около 30 заключительных псалмов перевел друг Карпиньского, Ф. Князьнин). Свои литературные воззрения Карпиньский изложил в исследованиях («О красноречии в прозе или стихе», «О любви»). Но наиболее ярким выражением его поэтического кредо явилась автобиографическая элегия «Возвращение из Варшавы в деревню» (1784) и позднейший «Дневник», где чувствуются отзвуки «Исповеди» Руссо. Суетность городской жизни и черствость сильных мира сего гонят поэта в сельское затишье, где спокойная жизнь на лоне природы, праведный труд и тихое семейное счастье залечивают все жестокие раны.

Современники называли Карпиньского «поэтом сердца». Его творчество оказало большое влияние на польскую литературу 80—90-х годов. Наиболее талантливым его учеником и последователем был Франциšек Дионизий Князьнин (1750—1807), уроженец Витебщины, сын бедного шляхтича, впоследствии преподаватель варшавского Collegium Nobilium. Здесь он встречается с Богомольцем, Наруцевичем и Альбертранди, которые способствовали развитию его литературных дарований. Дебютирует Князьнин переводом из Горация (1773), затем выходят его басни (1776) — не во всем удачная обработка Эзопа, Федра и главным образом Лафонтена. Лучшие из них, как и у Трембецкого, отличаются живым разговорным языком, сочными сравнениями, введением народных пословиц и поговорок. В 1779 г. появляется его сборник анакреонтической поэзии — и опять главным образом классицистическое адаптирование и парафраз античных поэтов. Заслуживает внимания удачная попытка Князьнина придать польскому силлабическому стиху ритмичность античной поэзии. Его идиллии приобретают песенную напевность, а в некоторых из них («Пяльцы», «Нээра») появляются чисто польские мотивы поэзии Шимоновича. В 1781 г. Князьнин издает в латинском переводе «Трены» Кохановского и ряд стихов других польских поэтов.

В непосредственной связи с этим сборником возникает поэма «Плач Орфея над Эвридикой», посвященная близкому другу поэта, Ф. Заблоцкому, у которого умерла жена. Классицистический характер поэмы, написанной под явным влиянием «Тренов», впервые в творчестве Князьнина нарушается проникновением элементов, свойственных творческой манере Карпиньского: сентиментальная чувствительность, спонтанность поэтического повествования, национальный фон, оттеняющий условные мифологические фигуры, против которых выступал первый поэт польского сентиментализма. К этому времени Князьнин становится секре-

тарем А. Чарторыского, позднее — учителем его детей. Знакомство с Карпиньским и атмосфера Пулав преображают его творческую манеру, способствуют более самостоятельному освоению новой тематики.

Поэзия Князьнина насыщается элементами рококо, приобретает свойственную этому стилю изящную условность, культ изысканных развлечений и прелестных безделушек. В своих идиллиях поэт описывает интересную и разнообразную жизнь просвещенного княжеского двора, незначительные события семейной жизни Чарторыских и их друзей, которые выступают под именами аркадских пастушков и пастушек. Лирические миниатюры отличаются отточенностью формы и характерной сентименталистской эмоциональностью, которая нередко утрируется мягким и меланхолическим по натуре поэтом. Литературно-эстетические воззрения Князьнина в этот период знаменует в определенной степени перевод «Песен Оссиана».

С жизнью Пулав связаны и две поэмы Князьнина — комическая «Воздушный шар» (о придворных развлечениях) и пасторальная «Розмарин» (о двух пулавских бракосочетаниях). Для любительского театра Чарторыских Князьнин написал драматические пасторали («Три празднества», «Маринки» и «Зосины»), комическую оперу «Цыгане», драматическую оперу «Мать спартанка» и трагедии «Фемистокл» (адаптация П. Т. Метастазио) и «Гектор», вещи слабые в драматургическом отношении, написанные по заказу и наспех. Пасторали интересны некоторыми реалистическими эпизодами из жизни польского села и народными песнями. Изображение цыган явилось своеобразной декларацией гуманизма в отношении обездоленной среды. «Мать спартанка», «Фемистокл» и «Гектор» выражали идеи патриотизма и борьбы в тяжелое для Польши время. Политические стихи Князьнина отличаются гражданским пафосом и высоким эмоциональным накалом («К Родине», «На смерть Яна Декерта», «Мать-гражданка», «К согласию», «К Тадеушу Костюшке», «К революции 1794 г.»). Здесь так же, как и в рационалистической балладе «Бабья гора», нашли свое отражение просветительские взгляды поэта, поддержка прогрессивных реформ и горячий патриотизм. В 1796 г., после многих невзгод и тяжелых разочарований Князьнин теряет рассудок и остаток своих дней проводит под опекой своего верного друга Ф. Заблоцкого.

В русле сентиментализма и рококо развивалось творчество Юзефа Шимановского (1748—1801), прославившегося стихотворной переработкой «Книдского храма» Монтескье, идиллиями и песенками; Теофили Глиньской (1766—1799), автора стихотворной парафразы одного из фрагментов романа Мармонтеля «Инки» и описательной поэмы «Щорсы», воспевающей просветительский культ разума и прогрессивные реформы И. Хрептовича в его имении. Поэзия Констанции Бениславской (1747—1806), по своему

стилю и образности примыкающая к сентименталистскому направлению, в то же время оставалась чуждой просветительским веяниям, она отличалась религиозной тематикой и духом, присущим барочной литературе.

Произведения прогрессивных представителей польского сентиментализма расширили тему села и крестьянства, придали патриотической поэзии искренний эмоциональный накал, развили лирическую поэзию, создав новые средства художественного выражения. С творчеством сентименталистов связано углубление психологической достоверности и создание более полнокровных и правдивых изображений человеческих чувств, человеческих отношений, человеческого бытия.

Захват власти Тарговицкой конфедерацией (1792), уничтожившей Конституцию 3 Мая и спровоцировавшей второй раздел Польши, веяния французской революции и американской борьбы за независимость, новые клубы польских якобинцев, восстание Костюшки, революционное движение городских низов и трагедия третьего раздела (1795), в результате которого Польша была стерта с политической карты Европы, — таковы основные вехи краткого и драматического отрезка времени, который может рассматриваться как третий период польского Просвещения.

В борьбе с феодальной реакцией и иностранной интервенцией рождается польская революционная поэзия. Ее творцы — якобинцы и радикалы — связывают борьбу за национальную независимость с программой буржуазной революции. Впервые польский король был назван тираном, а сильные мира сего — изменниками родины и народа («К народу», «Мы счастливы, что дожили до этих времен» и мн. др.). Появляются переводы «Марсельезы», «Карманьолы», якобинской песни «Ça ira». В стихотворном «Катехизисе человека» описывается непреодолимая пропасть, разделяющая угнетателей и порабощенных. Стихотворение «К власть имущим и народу» разоблачает феодальные войны и призывает народ следовать примеру французской революции. В лирической «Песне негритянки над колыбелью сына» провозглашается идея всеобщей свободы и равноправия. В «Песне нищих» описывается народная расправа над предателями-тарговичанами.

Революционная поэзия, распространяемая устно и в листовках, была анонимной (поэтам грозила верная смерть) и до сих пор еще недостаточно изучена. Множество сатир и поэтических памфлетов было направлено против вождей Тарговицкой конфедерации — магнатов и епископов. Здесь проявили свой талант Ф. Заблоцкий, Ф. К. Дмоховский и особенно Ю. У. Немцевич. В это же время Г. Коллонтай, выступивший за союз с революционной Францией, пишет в эмиграции совместно с И. Потоцким и Ф. К. Дмоховским брошюру «Об установлении и падении Конституции 3 Мая», где разоблачается деятельность конфе-

дерации и вскрывается истинная роль России и Пруссии, способствовавших уничтожению просветительских зачинаний. Это произведение, изданное на нескольких языках, явилось, по выражению авторов, «последней волей умирающей родины». Заключительные слова книги взывали к современникам и потомкам: «Не покоряйтесь!»

Эти идеи борьбы за национальную независимость и социальную справедливость обретают поэтическое звучание в творчестве Якуба Ясиньского (1759—1794). Сын бедного шляхтича, воспитанник кадетского корпуса, учитель при магнатском дворе, впоследствии лишенный места за антирелигиозный характер преподавания, полковник, Ясиньский принимает активное участие в войне с Тарговицкой конфедерацией, за что удостаивается высшей награды. В период восстания Костюшки он становится руководителем национально-освободительного движения в Литве, является одним из авторов революционного манифеста, проникнутого идеями якобинизма, провозглашающего свободу и всеобщее равноправие. В дни героической обороны Варшавы Ясиньский, член клуба якобинцев, выступает как один из наиболее активных деятелей радикального крыла восставших, отвергает всяческие компромиссы, призывая к непримиримой борьбе с врагами Родины и внутренней реакцией. Поэт гибнет в бою на пражском предместье столицы.

Юношеские стихи Ясиньского возникают под влиянием сентиментализма («Фортуна», «Дорис», «Филис»), им не чужд дух рококо («Розэта», «К той же»), а некоторые отмечены характерной печатью консептизма. К середине 80-х годов в поэзии Ясиньского появляется интерес к социальной тематике («На рост Варшавы»), звучит нотка протеста против буржуазной цивилизации, извращенной морали, культа денежного мешка («Мое мнение», «Песенка»). Фривольный эротизм («Захотела Зося ягодок») и любовная лирика («К другу») постепенно вытесняются гражданской, политической поэзией. Решительный поворот наступает в период обострившейся социально-политической борьбы кануна Четырехлетнего сейма. В поэме «К Стефану Баторию» (1787) Ясиньский разоблачает политические махинации королевской партии, смело выступает против папы и церковников, как темных сеятелей религиозного фанатизма, главных виновников кровавых войн и тяжких народных лишений. Вольтерьянский дух и деистические убеждения пронизывают и другие антиклерикальные стихи поэта («К Станиславу», «Мой рай», «К богу», «К ханже», «Сборщик подаяний», «Qui pro quo»). Сентименталистская манера Ясиньского приобретает бунтарскую, политическую, антирелигиозную направленность. «Кривая палка», «Моя жизнь» — это пламенное обличение феодальной действительности впечатлительным и страдающим поэтом. Изменяется и характер его лирических миниатюр: место аркадских пастушков и идиллических картинок

занимают реалистические описания польского села, а вместе с польскими героями поэт вводит живой, сочный разговорный язык («Ясь и Зося»). В области стихосложения Ясиньский, используя традиции народного фольклора, применяет принципы силлаботонизма, подчиняет ритм значимости текста, добиваясь песенной мелодичности. В силлабических стихах он вводит строки с различным количеством слогов (вместо обычных 8—10), смело применяет строфическое разнообразие, использует разные рифмы. Благодаря этому его стих лишен характерной для силлабической системы монотонности, усиливаемой рифмическим однообразием и постоянным ритмом. Версификаторская одаренность Ясиньского проявилась в коротких (от 4 до 22 строк) баснях, где особенно необходима филигранная отточенность формы в сочетании с интеллектуально насыщенным лаконизмом. Здесь чувствуется школа Красицкого, новое — это характерный для сентиментализма лиризм и эмоциональность, а также — в отличие от выдающегося предшественника — ярко выраженная антифеодальная политическая направленность («Черепаха и улитка», «Гусеница», «Два колоса», «Мыльный пузырь», «Осел»).

В период Четырехлетнего сейма, когда особенно обострилась борьба с защитниками феодализма и их католическими покровителями, Ясиньский создает герои-комическую поэму «Дрязги», в которой разоблачается истинная роль религии, как оружия феодального гнета. Польские предшественники Ясиньского в этом жанре высмеивали духовенство, его тупость и корыстолюбие — Ясиньский бьет в самую сущность религии, в ее социальную и политическую основу. Эта смелая критика развертывается на фоне спора между монастырем и приходским костелом из-за доходов и из-за панны Беаты, любовницы ксендза и монастырских отцов, которая исчезает, дабы скрыть естественный плод своего общения со слугами божиими. Ее возвращение успокаивает разбушевавшиеся страсти. Сохранившиеся фрагменты второй герои-комической поэмы «Чяньча» (кличка наседки) славят ренессансный культ любви, высмеивают тиранию и сословные предрассудки, которые разрушают гармонию человеческих отношений.

В последних, классицистических по своему характеру стихах Ясиньского, возникших в период национально-освободительной борьбы и движения городских низов, звучат идеи революционного якобинизма и призывы к открытой войне с феодальной тиранией. Эта поэзия приобретает звучание обличительного памфлета, революционной агитки, ей свойственна простота разговорной речи, полемическая издевка, эмоциональная риторичность. В стихотворении «Польским изгнанникам о постоянстве» (1793) поэт обращается к патриотическим чувствам политических эмигрантов, призывает к борьбе с иностранной интервенцией и указывает на пример революционной Франции. «Стихотворение в период отмечаемого польским двором траура

по Людовику XVI» (1793) описывает страдания угнетаемого польского народа и заканчивается революционным призывом: «Пусть погибнут короли и мир будет свободен!» Станислав Август назначил 1000 злотых награды за раскрытие имени автора этого распространившегося по всей стране анонимного поэтического памфлета. В марте 1794 г., накануне восстания, Ясиньский создает один из последних своих стихов — «К нации». Здесь нация это уже не шляхетское сословие, а весь народ и прежде всего городской плебс и крестьянство. Призывая следовать примеру французской революции, поэт требует беспощадности к тиранам и интервентам. В народе — «залог гибели или освобождения. Там, где народ сказал: хочу быть свободным — он всегда становился свободным!» Эти слова стали лейтмотивом анонимной революционной поэзии периода восстания Костюшки.

Войцех Богуславский

Театральная жизнь этого периода неразрывно связана с многосторонней деятельностью Войцеха Богуславского (1757—1829). Сын бедного шляхтича из Познаньского воеводства, воспитанник варшавского Collegium Nobilium, затем королевский гвардеец, лишенный каких-либо перспектив продвижения по службе в виду своей бедности и отсутствия связей, Богуславский вопреки шляхетским предрассудкам выбирает трудную долю актера, становится видным драматургом, талантливым режиссером, а в 1783 г. директором Национального театра. В 1784 г. после конфликта с антрепренером Богуславский покидает Варшаву. Его труппа давала спектакли в разных городах Польши, способствовала развитию театральной жизни в провинции. По просьбе депутатов Четырехлетнего сейма и самого короля Богуславский в 1790 г. возвращается на варшавскую сцену. Директор театра был и его первым историком, и выдающимся педагогом, воспитавшим целую плеяду замечательных польских актеров. В борьбе с сильной конкуренцией иностранных трупп, пользующихся всесторонней поддержкой магнатской аристократии, которая с презрением относилась к национальному театру, Богуславский по-

ставил задачу «играть по-польски, и хотя бы чужие мысли, но на родном языке излагать офранцуженной, зараженной итальянщиной и даже онемеченной публике». Он первый ставит польские политические комедии «Возвращение депутата» Немцевича и «Дворянин во мещанстве» Выбицкого, ему поляки обязаны первой постановкой Шекспира («Гамлет») и адаптацией комедий популярных драматургов европейского Просвещения (Мольер, Бомарше, Мерсье, Дидро и др.). Знаменательно, что Богуславский переводит и ставит произведения, где уже не соблюдается классицистическое правило трех единств («Эмилия Галотти» Лессинга, «Отшельник», «Повторенная свадьба» и др. Коцебу, «Школа злословия» Шеридана и др.). Эта тенденция проявляется и в драматургии самого Богуславского — «Генрих VI на охоте», «Краковяне и горцы», «Изкахар» (всего им написано, переведено и адаптировано около 80 драм, комедий, трагедий, опер и водевилей).

«Генрих VI на охоте» (1792) — сентиментальная мелодрама, где трудолюбие, доброта и неискушенность простых людей противопоставляются порочности и злоупотреблениям придворной верхушки. В период победы Тарговицкой конфедерации этот аспект обрел политическое звучание и вызвал временный запрет постановки. Комедия «Доказательство народной благодарности», поставленная в честь Станислава Августа и Конституции 3 мая, является своеобразным продолжением «Возвращения депутата»: среди представителей шляхты, мещан и крестьянства, собравшихся у Подкомория, чтобы отпраздновать утвержденную сеймом конституцию, зрители увидели образумившегося Шарманцкого и уже менее непреклонного Гадульского. Комедию пронизывает вера в торжество прогрессивных идей, в ней проводится мысль о необходимости перемены ошибочных политических убеждений. Лучшей комедией Богуславского, которая до сих пор не сходит с польской сцены, по праву считается «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» (1794). Впервые в польской драматургии сюжет был взят из жизни крестьян — не идиллических пастушков и пастушек, выражающих свои изысканные чувства салонным языком на фоне безмятежной Аркадии, а жителей польского села и польских гор, с их суевериями, обрядами, говором, национальными костюмами и залихватской удалью. «Битва» краковян с горцами в защиту влюбленных Стаха и Баси, свободолюбие и красочная полнота жизни простого народа, веселые куплеты (по слухам написанные самим Коллонтаем), полные бунтарства, насыщенные намеками на актуальные политические события — все это в канун восстания воспламеняло публику, будило энтузиазм и патриотический восторг. Тарговицкая конфедерация запретила постановку этой комедии, как и многих других, отображающих просветительские идеи, бичующих магнатскую реакцию, правдиво показывающих жизнь простого народа. Этот смелый

политический репертуар был составлен и реализован связанным с коллонтаевской кузницей В. Богуславским, которого еще при жизни называли «отцом польского театра».

Крушение национальной независимости болезненно отразилось на интеллектуальной и культурной жизни польского общества. Интервенты закрывают Национальный театр, ликвидируют прогрессивные печатные органы. Цвет нации вынужден эмигрировать. Замолкают многие выдающиеся писатели. Ширятся настроения пессимизма и растерянности. Карпиньский пишет «Жалобы сармата» — полную горечи и безысходной тоски элегию о гибели некогда сильной и процветающей шляхетской республики. Особенную популярность приобретает мистическая поэзия ксендза (будущего архиепископа и примаса) Яна Павла Воронича (1757—1829), который ищет спасения в христианской покорности и вере в божественное предопределение. По всей стране расходятся «Польский бард» — элегия молодого Адама Ежия Чарторыского, оплакивающего гибель независимой родины, и «Трены на раздел Польши» Юзефа Морелёвского. Одновременно все сильнее и увереннее звучат голоса тех, кто боролся за Конституцию, кто сражался за отчизну под знаменами Костюшки, кто остался верен идеям борьбы, идеям Просвещения. В порабощенной Польше Богуславский ставит своего «Изкахара» (1797), воспевающего борьбу перуанцев с подлыми и жестокими захватчиками, а в далекой Италии, где польские легионы сражались за идею революции и возрождение новой, демократической родины, звучит «Мазурка Домбровского» (на слова Ю. Выбицкого) — боевая песнь легионов, ставшая впоследствии национальным гимном. Она начиналась со слов, которыми, по выражению Мицкевича, «открывалась новая история страны»: «Еще не умерла Польша, если мы живем».

Верой в силы польского народа, в его грядущее освобождение была проникнута анонимная брошюра «Могут ли поляки добиться независимости?» (1800). Приписываемая то генералу К. Князевичу, то самому Костюшке (в действительности автором брошюры, отражающей взгляды Костюшки, был его секретарь, якобинец Юзеф Павликовский), эта брошюра, неоднократно переиздаваемая, наложила отпечаток на формирование идеологии польского национально-освободительного движения всей первой половины XIX в.

Героическая эпопея легионов, раздумья и переживания поляков, боровшихся за независимость вдали от родины, отражены в творчестве поэтов-легионеров. Одним из них был Циприан Годебский (1765—1809), герой многочисленных сражений в Италии и Германии, редактор газеты легионов «Польская Декада». После возвращения на родину он продолжает пропагандировать идеи национального Просвещения, его культуру и искусство.

С этой целью Годебский возрождает «Забавы пшиемне и пожитечне» (1803—1806), где появляется и первый польский перевод недавно открытого «Слова о полку Игореве». Как писатель Годебский прославился «Стихом к польским легионерам», вскрывающим коварную польскую политику Наполеона и отображающим героическую борьбу и трагические скитания обманутых легионеров. Творчество Годебского развивается в русле прогрессивных тенденций просветительского сентиментализма. В этом отношении характерно не только его поэтическое наследие, но и повесть «Гренадер-философ» (1805), где описываются странствия обманутых легионеров. Эта повесть пронизана характерной для легионов антимонархической, революционной идеологией. Знаменательно, что писатель разоблачает не только отрицательные черты торжествующей буржуазии, но развенчивает и сам миф о Наполеоне, столь популярный в кругах польской феодальной верхушки, мечтавшей получить независимость из рук императора и опасавшейся революционно-демократической программы легионов.

Вместе с Годебским начинает свой творческий путь Канторберий Тымовский (1790—1850), поэзия которого также была связана с темой легионов («Размышления польского солдата в древнем замке мавров»). Тымовский был известен и как один из первых переводчиков Шиллера. С просветительским сентиментализмом, с его патриотическими тенденциями и интересом к национальной тематике, к жизни польского села связано творчество молодых поэтов Винцентия Реклевского и Анджея Бродзиньского, жизнь которых трагически оборвалась во время кампании 1812 г. К этой плеяде принадлежал и Антоний Горецкий (1787—1861), в «Думах» которого, возникших под влиянием патриотической поэзии Немцевича, отображен национальный оптимизм и героика легионов («Дума о генерале Грабовском», «Штурм ущелья под Сомосьеррой», «Дума о Закшевском» и др.). Басни и сатирические миниатюры Горецкого связаны с своеобразной атмосферой Княжества Варшавского, с актуальными общественно-политическими событиями, а его сборник «Краковяки, принесенные в дар полькам» был оригинальной и удачной попыткой стилизации под народный фольклор.

Большая заслуга в развитии национальной науки, литературы и культуры принадлежит Обществу друзей наук, созданному в 1800 г. Его президентами были Альбертранди, Сташиц, Немцевич, а в числе видных деятелей — И. Красицкий, Ф. Карпиньский, Игнаций и Станислав Костка Потоцкие, Ц. Годебский, выдающийся математик и астроном Ян Снядецкий и его брат знаменитый физиолог и химик Енджей Снядецкий. Общество объединяло национальных ученых, разделенных тремя границами, а поощряя и пропагандируя исследования польской истории, культуры, фольклора, языка, способствовало укреплению национального самосознания, развитию патриотических чувств и уверенности в буду-

щем польского народа. По инициативе Общества переиздаются лучшие произведения эпохи польского Возрождения и Просвещения, С. Линде создает «Словарь польского языка» (1807—1814), до сих пор не утративший своего научного значения. Ф. Бентковский пишет «Историю польской литературы» (1814), С. Потоцкий — первую в Польше обобщающую работу по истории искусства (1813—1815), бурными темпами развивается польская историческая наука (Я. Потоцкий, А. Сапега), выходят геологические труды Сташица и социально-философские произведения Коллонтая («Заметки о современном положении той части польской земли, которую ... начали называть Княжеством Варшавским», 1808; «Физическо-моральный порядок», 1810).

После того, как по воле Наполеона возникает Княжество Варшавское (1807—1815), сюда из далекой Америки возвращается Ю. У. Немцевич. В атмосфере патриотического подъема он создает «Исторические песни», где воспроизводит картины национального прошлого и воскрешает образы национальных героев и выдающихся государственных деятелей. Это произведение стало своего рода патриотической библией, воскрешая прогрессивные традиции, вселяя уверенность в светлое будущее. Одновременно Немцевич пишет политические басни, юмористические миниатюры и драматические произведения, продолжая литературные традиции национального Просвещения. В русле художественной прозы Красицкого создается и роман Немцевича «Два пана Сецеха» (1815), где поднимаются актуальные общественно-политические проблемы, критически пересматривается отношение к традициям прошлого, затрагивается важный вопрос о роли национальной культуры и прогрессивных тенденций эпохи независимости в условиях государственного упадка и национального угнетения.

Идейно-эстетический характер просветительского романа Немцевича, актуальная общественная проблематика отличают его от произведений писателей (в основном из высших аристократических сфер), испытывающих, с одной стороны, влияние сентиментализма Руссо («Новая Элоиза»), Гёте («Вертер»), Б. де Сен-Пьера («Поль и Виржиния») в салонной интерпретации типа М. Риккобини и С. Коттэн (Ю. Липиньский «Халина и Фирлей или опасные страсти», 1804; Л. Кропиньский «Юлия и Адольф или необыкновенная любовь на берегах Днестра», 1816, и др.) и «готического» романа К. Рив, А. Радклиф, С. Ф. Жанлис, — с другой (А. Мостовская «Статуя и саламандра», 1806, и др.). Сентименталистские романы за редким исключением (М. Чарторыская «Мальвина», 1816) отличаются шаблонной разработкой мотива несчастной любви, слабой психологической мотивировкой; «готические» — нагромождением всевозможных чудес, ужасов и сверхъестественных стечений обстоятельств. Выспренняя чувствительность, мистическая атмосфера, удивительные герои,

оторванные от реальной действительности, — все это приводило в восхищение салонную публику, увлекающуюся Шатобрианом и идеалистической философией Фихте и Шеллинга.

Просветительская критика модных философских учений прозвучала в публицистических выступлениях Ф. К. Дмоховского. Материалистические взгляды Трембецкого отражаются в его знаменитой «Зофьювке». Сташиц пишет историко-философскую поэму «Род человеческий» (конфискованную при издании цензурой в виду ее материалистического характера).

Но особую популярность приобретает антирелигиозный философский роман историка, археолога и этнографа Яна Потоцкого (1761—1815) «Рукопись, найденная в Сарагоссе». Роман был написан на французском языке и отпечатан в петербургской типографии автора (I т. в 1804 г., II т. в начале 1805 г.). Полный текст этого произведения Потоцкого никогда не увидел света: наследники писателя не решались опубликовать всю рукопись, опасаясь ее материалистической направленности и антирелигиозной сатиры. Этот роман — блестящая философская полемика с только что появившимся тогда «Духом христианства» Шатобриана. Необыкновенные приключения молодого офицера в горах Испании, чудеса христианской, иудейской и мусульманской религий, избавляющие его от невообразимых опасностей и бросающие в объятия обольстительных одалисок, — все это в конце концов оказывается ловкой мистификацией и выступает как тонкая сатира на ханжество, предрассудки, религиозный фанатизм и изжившую себя феодальную мораль, как развенчивание католицизма и религии вообще, обнажение ее истинной социально-политической сущности. Обаятелен своеобразный стиль романа, где, как в философских повестях Вольтера, за красочной экзотикой и восточной феерией кроется едкий сарказм и глубокий интеллектуальный подтекст, которому и обязана «Рукопись» своей непреходящей актуальностью. Отзвуки этого романа встречаются в творчестве Пушкина, Мицкевича, Словацкого, Фредро, Ю. М. Оссолиньского. Вскоре после выхода в свет он был переведен на другие языки. Неоднократно переиздавался он и в наше время (как в Польше, так и за ее пределами), а в 1965 г. польский режиссер В. Хас и сценарист Т. Квятковский перенесли «Рукопись» на экран.

Демократическим веяниям и революционной идеологии легионов и тайных организаций противостоял влиятельный «лагерь классиков», объединяющий умеренных шляхетских либералов, восседающих на варшавском Парнасе и играющих видную роль в литературно-эстетической деятельности Общества друзей наук. Их политический оппортунизм сочетался с косностью эстетических воззрений. Обрушиваясь на сентименталистов, предромантические тенденции в польской литературе и западноевропейский романтизм, «классики» требовали строгого следования поэтике

Ян Потоцкий

Горация и Буало. В античной литературе и французском классицизме они видели высшее достижение человеческого гения, а живой процесс художественного творчества сводили к подражанию классическим образцам. Претендуя на роль продолжателей линии Красицкого, Трембецкого и других творцов национальной просветительской литературы, «классики» в то же время замалчивали, а при издании произведений этих своих предшественников «очищали» их поэзию от элементов, чуждых догматически трактуемой классицистической эстетике и идеалистической философии. Вот почему за представителями этого направления впоследствии утвердилось название «лагерь псевдоклассиков». Их творчеству, лишенному актуального общественно-политического содержания, был чужд популярный в просветительской литературе жанр сатиры, герои-комической поэмы, драмы, комедии и романа. Они канонизируют оду, трагедию, описательную и героическую поэму. Видными теоретиками псевдоклассицизма были тонкий стилист, искусствовед и публицист Станислав Костка Потоцкий (1755—1821) и профессор литературы Людвик Осиньский (1775—1838), известный переводчик трагедий Корнеля, Вольтера, Кребильона и других, автор патетических од и преемник Богуславского в руководстве театром. Свое наиболее полное

поэтическое воплощение теория псевдоклассиков получила в описательной поэме Каетана Козьмяна (1771—1856) «Польское земледелие», созданной по образцу вергилиевских «Георгик» и «Парков» Делиля, и в героической поэме «Стефан Чарнецкий», для которой своего рода моделью была «Генриада» Вольтера. Тщательная, поистине филигранная отточенность поэтической фразы, классицистическая обобщенность в обрисовке пейзажей и построении образов, лишенных психологической индивидуализации и национального своеобразия, холодная риторичность, вытесняющая живые эмоции, — все это характерно и для поэм и для многочисленных панегирических од Козьмяна, где Наполеон возводится на пьедестал. А после поражения французского императора Козьмян — свежеиспеченный царский чиновник в Королевстве Польском — в верноподданнических тирадах низвергает бывший кумир, а все свои надежды обращает к Александру I.

Единственным выдающимся произведением, созданным в кругу псевдоклассиков, была трагедия Алойзия Фелиньского (1771—1820) «Барбара Радзивилл» (1811). В основе сюжета лежит трагический конфликт любви и долга. По государственным соображениям сейм препятствует браку Зыгмунта Августа с любимой женщиной. Барбара гибнет, пав жертвой политической борьбы. Эта трагедия, воспроизводящая эпоху былого могущества независимой Польши, воскрешающая образы ее государственных деятелей, пользовалась колоссальным успехом, пробуждала такие патриотические чувства и энтузиазм, что впоследствии царская цензура запретила ее представление.

С лагерем псевдоклассиков был связан и автор популярных басен и миниатюр на бытовые темы Францишек Моравский (1783—1861), хотя он и не разделял взглядов Козьмяна относительно классической литературы как единственного образца для подражания. В этом отношении знаменательны его переводы из Байрона и Вальтера Скотта, а также своеобразное посредничество в позднейшей борьбе романтиков с «классиками». Особый интерес представляет фигура Францишека Вэнжика (1785—1862), который в своем творчестве (вплоть до романтического перелома) не осмелился противостоять диктату псевдоклассиков, но в теоретических статьях критиковал слепое следование классицистическим канонам, высказывал симпатии к западноевропейскому романтизму, а в драматургии указывал на пример Шекспира. Приближалось время, когда Вэнжик с восторгом встретит поэтический дебют Мицкевича. В жизни польского общества наступал новый период.

Станислав Трембецкий

(1739—1812)

В королевском замке на знаменитых «четверговых обедах», где собирались придворные литераторы и друзья Станислава Августа, блистал непринужденным остроумием, широтой эрудиции и изящными молниеносными импровизациями известный всей Варшаве кутила, завсегдатай салонов, красавец и франт Станислав Трембецкий. Его прошлое было овеяно легендой неотразимого дон-жуана и грозного дуэлянта. Его настоящее с большой степенью достоверности было известно многочисленным варшавским ростовщикам и кредиторам, от которых вынужден был спасать своего любимца сам Станислав Август. Выплачивая его долги и выкупая заложенные им вещи, король в сопроводительной записке сообщал сидящему в «осаде» поэту: «А больше не злись и новых долгов не делай... А если ты у меня по четвергам не будешь бывать, то и я платить перестану. Я тебя самого хочу иметь в качестве провианта». Однако этот «провиант» — резкий и прямодушный, нередко не выбирающий выражений в стычках с августейшей особой — часто приходился не по вкусу его величеству, хотя и связывало их давнее знакомство и особого рода услуга, оказанная Трембецким королю в критический период Барской конфедерации.

Прежде чем произошло это событие, предрешившее судьбу будущего поэта, взбалмошный сын небогатого провинциального шляхтича из Краковского воеводства покидает родимое гнездо, решив стать студентом Краковской академии. Здесь он столкнулся с теологией и средневековой схоластикой. Академия переживала упадок. Ученые мужи в своих воззрениях не шли дальше Фомы Аквинского, иезуитская доктрина предавала анафеме Коперника, Декарта, Лейбница и Ньютона. Но именно здесь Трембецкий приобретает глубокие познания в области античной литературы. Позднее будущий вольнодумец попадает в Париж. Молва гласит, что здесь он стал частым гостем в салонах мадам Жоффрен и де Леспинас, встречался с Вольтером, Дидро, Гольбахом и другими энциклопедистами. Именно в этот период (60-е годы) формируются его просветительские воззрения, его увлечение но-

вой эстетикой и литературой. В одном из своих писем Трембецкий пишет, что его парижская библиотека насчитывает «свыше 2500 томов во главе с Энциклопедией». Знаменательное признание в период преследования энциклопедистов и нелегального издания последних десяти томов их эпохального произведения! И в то время как Вольтер и Дидро, провозглашая идеи просвещенного абсолютизма, указывают на пример прусского короля Фридриха и русской царицы Екатерины II, Трембецкий возвращается на родину, охваченную восстанием Барской конфедерации, провозгласившей как одну из своих целей упрочение независимости, освобождение Польши от тягостной опеки «просвещенных монархов» России и Пруссии.

Еще раньше, в Париже, Трембецкий познакомился с молодым, увлеченным новыми веяниями Станиславом Понятовским. Теперь он был королем. Против его политики и его нововведений ополчилась Барская конфедерация, в рядах которой сплотились фанатические защитники католицизма и феодальных основ Речи Посполитой. И вот отчаянный Трембецкий вступает в ряды конфедератов, выведывает их тайные планы, получает секретные документы, которые затем передает агентам Понятовского. Позднее, уже под чужой фамилией, он опять пробирается в стан врагов; затем снова под собственным именем он втирается в доверие к руководству конфедерации, опять получает важное поручение и опять вовремя предупреждает короля.

После поражения конфедератов Трембецкий оседает в Варшаве, получает должность королевского секретаря, становится придворным и сторонником умеренно-просветительских реформ, к осуществлению которых стремятся Станислав Август и Чарторыские. Идеям просвещенного абсолютизма Трембецкий остался верен до конца жизни, так же как до последних минут он не покидал Станислава Августа. Однако эта привязанность, обеспечивающая его материальное положение, тяготила Трембецкого. Неоднократно он просил короля о предоставлении ему должности, которая обеспечила бы ему независимое существование. Но Станислав Август предпочитал иметь свой «провиант» всегда под рукой, особенно после того, как уже в начале 70-х годов Трембецкий покорил варшавский парнас яркостью и новизной первых же своих поэтических опытов.

Человек широкой эрудиции, блестящий знаток античной и французской литературы, к тому же обладающий прирожденным талантом и большим жизненным опытом, Трембецкий, которому шел уже четвертый десяток, дебютирует как вполне сложившийся и зрелый поэт. Его ранние произведения (70-е годы) отличаются от позднейших лишь знаменательным разнообразием в области версификации. Буйный поэтический темперамент и живая непосредственность, столь характерные для натуры Трембецкого, сносят узкие барьеры литературных канонов, опрокиды-

вают устоявшиеся образцы силлабического стихосложения. Так, в «Оде к Нарушевичу» Трембецкий впервые вводит в польское стихосложение алкееву строфу, в его баснях появляются свойственные польскому фольклору нотки силлаботонизма, и в этот же период он создает характерный для позднейшей просветительской поэзии чеканный тринадцатисложный силлабический стих с гармонически выдержанной уравновешивающей цезурой. Этот стих будет звучать в революционной лирике 90-х годов, в пламенных поэтических воззваниях польских якобинцев.

Станислав Трембецкий

Трембецкий мало заботился о судьбе своих произведений, которые кружили в рукописях или под разными псевдонимами печатались в различных журналах. При жизни этого популярнейшего поэта так и не увидел света ни один сборник его стихов. Поэтому многое из творческого наследия Трембецкого утеряно и, пожалуй, уже безвозвратно. Его поэзия не только по духу (как у Нарушевича), но и по своей блестящей форме, не отягощенной барочными традициями, относится к высочайшим достижениям польской просветительской литературы, по силе своей экспрессии и чисто национальной образности и стилю превосходя многое из того, что вышло из-под пера его современника, крупнейшего писателя польского Просвещения И. Красицкого. Именно национальное своеобразие, которое придал Трембецкий жанрам классицистической поэзии, введенным Нарушевичем, отточенность формы вызывали впоследствии восхищение польских романтиков, часто несправедливо отрицавших достижения «космополитического» классицизма. На творчестве Трембецкого, который в своем отношении к литературному языку как к художественному средству выражения предвосхитил основные постулаты романтиков, учился А. Мицкевич, кратко и полно определивший сущность его новаторства: «Трембецкий, открыв в польском языке неисчерпаемые сокровища, умел ими щедро, но всегда разумно распоряжаться. Воскрешение слов, несправедливо забытых, включение чужих из родственного языка, создание но-

вых, ломка синтаксиса, употребление смелых выражений и оборотов, в общем — ему одному свойственная своевольная, но счастливая власть над языком, которую, если бы кто-либо другой не талантом и умением, а слепо подражая, хотел бы дерзко себе присвоить, исковеркал бы язык и показался нелепым».

Творческая манера Трембецкого, идейно и эстетически выкристаллизовавшаяся в 70-х годах, в дальнейшем не претерпела существенной эволюции, однако до 1780 г. возникло большинство антиклерикальных, проникнутых духом просветительского материализма произведений поэта.

В «Оде на упадок иезуитов» Трембецкий с ироническим сочувствием говорит о «заслугах» запрещенного папой Климентом XIV (1773) этого ордена, чтобы острие критики направить против самой католической идеологии и Рима. Затем, используя подобный прием, поэт «оправдывает» папу, демаскируя иезуитов. В «Оде не для печати», воспевая век разума и просвещения, Трембецкий обрушивается на религиозный фанатизм, едко высмеивая порождаемые им суеверия и предрассудки. Здесь же прозвучала знаменитая сентенция поэта-вольнодумца, порожденная просветительским рационализмом: «Восемнадцатый век во всех верованиях уничтожает то, что противоречит дарованному богом разуму». Острая критика насаждаемого духовенством религиозного фанатизма, который ведет к войнам и кровопролитию, содержится в «Проповеди для проповедника». В поэтическом послании епископу Рыбиньскому Трембецкий высмеивает всевозможного рода глупости и псевдонаучные рассуждения, которые приходится выслушивать прихожанам, как, например, «сколько дней падал ангел, сброшенный с Олимпа, какими камнями сверкают райские троны». После 1780 г. лишь в одном стихотворении («В день святого Францишка», 1784) осмелился поэт вновь вступить в прямую философскую полемику с католическим мировоззрением.

Гимном в честь человеческого разума, покоряющего природу, звучит ода «Воздушный шар» [1]. Описывая полет воздухоплавателя над Варшавой, поэт воспроизводит вид города и Вислы сверху, необычные переживания и чувство торжества человека-победителя.

К наиболее ранним произведениям поэта относятся его басни, большая часть которых была напечатана в «Забавах пшиемных и пожитечных». Здесь Трембецкий блеснул не только своим мастерством сатирика и юмориста, но и рассказчика (великолепная образность языка, сочность определений), используя национальные традиции гавэнды (короткий устный рассказ). Двенадцать басен поэта построены по принципу Лафонтена: короткий рассказ, пер-

[1] Некоторые исследователи приписывают эту оду Нарушевичу, а в последнее время — Ф. Д. Князьнину.

сонажами которого преимущественно выступают звери и птицы. Под пером Трембецкого этот рассказ превращается в пластическую драматизированную сценку, где каждое действующее лицо наделено характерными чертами и индивидуализированной речью. В соединении с блестяще написанными диалогами это отодвигает традиционную заключительную мораль на второй план, освобождая ее от тяжеловесного дидактизма. Замечателен язык басен, — насыщенный характерными диалектизмами, словами и оборотами, почерпнутыми из речи крестьян и ремесленников, он создает неповторимый национальный колорит.

Польская басня, восходящая к плебейской литературе эпохи Возрождения (Бернат из Люблина), в творчестве Трембецкого опять наполняется просторечиями, тонким юмором, приобретая специфически национальный колорит. Этот интерес поэта к жизни и культуре трудового сословия проявляется также в его оригинальной «Песне для краковских крестьян», написанной в духе народного фольклора.

Придворный поэт, находящийся к тому же в полной материальной зависимости от своих высокопоставленных меценатов, Трембецкий даже в своих панегириках, написанных нередко по заказу, неизменно касался актуальных общественно значимых проблем. В описательной поэме «Повонзки», где изображается имитирующее Аркадию поместье Изабеллы Чарторыской, расположенное недалеко от столицы, поэт смело воссоздает блеск и нищету большого города, вскрывая источники богатства магнатов, которые «пьют кровь и жрут тело стонущего крестьянства». В другом произведении этого же жанра — «Полянка» — описывается имение Станислава Понятовского (племянника короля), который предоставил своим крепостным землю в вечное пользование, барщину заменил оброком, преследовал проявления религиозного фанатизма и устранял феодальный самосуд. Панегиризм в этой поэме отступал на второй план перед гуманистическим пафосом и пропагандой преобразования феодальных институтов. Подобным образом и в других панегириках Трембецкого (например, «На день 7 сентября или годовщину выборов короля», «На смерть князя Чарторыского») нередко чрезмерное возвеличение высоких патронов служит поводом для пропаганды программы реформ и новых просветительских идеалов.

В начале 80-х годов Трембецкий, оставаясь вольнодумцем и сторонником просвещенного абсолютизма, воспринимает идеи славянофильства, видя спасение славянских народов в объединении под властью русского царизма [1]. Этим объясняется ряд его панегириков в честь Екатерины II и ее сановников, что вызвало возмущение современников и потомков, считавших его чуть ли

[1] Подобно Вольтеру и Дидро, Трембецкий продолжал питать иллюзии относительно «просвещенного» абсолютизма Екатерины II.

не изменником и человеком, лишенным принципов. Но и здесь Трембецкий до конца остался верен политике Станислава Августа — и когда Красицкий, разочаровавшись, выходит из его партии, и когда замолкает ее идеолог Нарушевич, целиком отдавшись научной работе. Об этой позиции Трембецкого свидетельствуют его стихотворение «К моим землякам», написанное в период Четырехлетнего сейма, и его проникнутые гражданским пафосом и лиризмом поэтические послания («К королю Станиславу Августу», «К Игнацию Красицкому», «Гость в Хейльсберге», «К Нарушевичу»).

В этот же период Трембецкий собирает материалы и делает заметки к своему так и не опубликованному историческому трактату «О польском правлении», где обосновывается теория просвещенного абсолютизма. Трактат был задуман как ответ на брошюру идеолога Барской конфедерации М. Вельгорского «О восстановлении прежнего управления в соответствии с первоначальными законами Речи Посполитой». Изданная в 1775 г. на польском и французском языках в Лондоне и Париже, она дезориентировала европейское общественное мнение относительно истинного смысла разгоравшейся в Польше политической борьбы. Эрудиция Трембецкого в области исторических наук поражала даже специалистов. Судя по некоторым дошедшим до нашего времени сведениям, задуманный Трембецким трактат в процессе работы разросся до размеров обширного труда по истории Польши, которым интересовался А. Нарушевич, предлагая использовать его как продолжение и дополнение своего знаменитого произведения, а также и другие видные польские ученые, среди них и Ян Потоцкий, присылавший поэту на рецензию свои статьи и очень дороживший его мнением.

Это произведение Трембецкого было утеряно, разделив судьбу большинства его рукописей. Сохранились только заметки и отдельные высказывания. В полемике с феодально-католической историографией чувствуется отточенное перо польского вольтерьянца и стихийный материализм восторженного почитателя великой Энциклопедии. Однако бывший друг Т. К. Венгерского, воспевавший гражданскую миссию просветительского поэта (поэтическое послание «К Каетану Венгерскому»), не делал политических выводов из философско-этической доктрины энциклопедистов, не осознал (в противоположность Венгерскому) социально-экономических основ феодализма и абсолютистской монархии, прочно обосновавшись на безопасном пьедестале морализирующего философа и философствующего морализатора. Этим объясняется его молчание в период борьбы за Конституцию 3 мая, этим объясняется и его стихотворение «Послание к возвращающимся из Гродна депутатам» — рационалистическая попытка оправдания тех самых депутатов сейма, которые вместе с королем вступили в предательскую Тарговицкую конфедерацию и подписали по-

зорный акт второго раздела Польши, ставший ее логическим завершением.

Трембецкий — идеолог королевской партии — угасает вместе с крушением воспеваемой им доктрины. Но продолжает творить Трембецкий-поэт. Как в его ранних, так и позднейших лирических стихотворениях и анакреонтиках легкость формы сочетается с динамичностью и тонкой, полной остроумия и изысканности характеристикой образов. Так, в ритмичной «Танцующей Коссовской» несколько схваченных на лету движений создают пластический, обаятельный образ прекрасной женщины. Теплым, лиризмом и тонким юмором проникнуты легкие, отточенные строки «Анакреонтика на преподнесение прелестными ручками кубка вина» и «Стишок к панне Тэкле».

Поэт пробовал перо и в области драматургии: в соответствии с методом Богомольца, обобщенным в теоретических трактатах А. К. Чарторыского, он, по совету последнего, перерабатывает вольтеровского «Блудного сына» (1780). Местом действия этой комедии становится Калиш, а ее шляхетские герои, живой разговорный язык и критика сарматских обычаев преобразили основную интригу, придали ей специфически польский колорит; от первоисточника осталась лишь композиционная схема. Об интересе Трембецкого к творчеству Вольтера свидетельствует и его перевод части трагедии «Китайский сирота»; поэт перевел также начало IV книги «Энеиды» Вергилия, два акта «Андромахи» Расина, отрывки из Горация, фрагмент «Освобожденного Иерусалима» Тассо и знаменитый монолог Гамлета.

Лишенный семьи и близких, Трембецкий до последних минут не покидал Станислава Августа, будучи единственным верным его спутником, когда после падения Речи Посполитой (1795), последний польский король пребывал в Гродно, а позднее в Москве и Петербурге. После смерти Станислава Августа вечно нуждающийся и запутавшийся в долгах Трембецкий посещает Витебск и Киев. Обосновавшись в украинском поместье своего нового опекуна, А. Чарторыского, он занимается проектом соединения Буга с Днепром. Два года спустя поэт переезжает в Тульчин, где пользуется покровительством Щ. Потоцкого.

Последним и крупнейшим произведением Трембецкого была описательная поэма «Зофьювка» (1806), вызвавшая восхищение Мицкевича, который в 1822 г. написал к ней вступление и объяснения. В «Зофьювке» Трембецкий с мастерством живописца воспроизводит прекрасные уголки парка, заложенного в Тульчине Щенсным Потоцким в честь своей жены Зофьи. Описывая аллеи, гроты, искусственные водопады, ручьи и скульптуры, поэт использует образы античной мифологии, на основе ассоциации вводит фрагменты научно-философского характера, где нашли свое смелое воплощение материалистические, антиклерикальные взгляды на развитие природы и общественной мысли.

В период кризиса идей Просвещения, когда вновь возрождается католическая идеология и общеевропейскую славу приобретает «Дух христианства» Шатобриана, поэма Трембецкого мужественно отстаивает взгляды просветительского материализма, воспевает человеческий разум и гуманистические идеи.

В предстоящей схватке романтиков с «классиками» ей суждено было стать яблоком раздора в борьбе за творческое наследие просветительского искусства.

Блюстители омертвевших канонов, «очистив» (при издании) поэзию Трембецкого от смелых неологизмов и разговорных ноток, приглушали и ее бунтарское интеллектуальное звучание. Они превозносили воплощенное в «Зофьювке» совершенство жанра описательной поэмы, античную строгость композиции, поэтическую ясность изложения, филигранный стиль и отточенность рифмы. Поколение Мицкевича, провозгласившее Трембецкого своим учителем и предтечей, черпало из его поэзии то, что было похоронено псевдоклассиками. В поисках поэтических форм, способных отобразить новые — освободительные и демократические идеи, романтики обращаются к творческому опыту своего просветительского предшественника, который стремился отобразить сложную и многостороннюю общественную действительность в ее национальном своеобразии, в ее специфически польском эмоционально-интеллектуальном восприятии, используя для этого литературные традиции Возрождения, смело вводя в поэзию язык простого народа и создавая на такой основе новые художественные средства выражения. Эта живая струя, которая питает истинное, вечно развивающееся искусство, отображающее беспокойную, ищущую и бунтарскую человеческую натуру, до сих пор придает поэзии Трембецкого непреходящую свежесть и обаяние.

«Зофьювка» была лебединой песнею поэта, который, слушая восторженные отзывы молодого поколения, недоуменно изрекал: «Чего они из меня делают бога, если я всю жизнь был дьяволом». Чудаковатый, нелюдимый, опустившийся, остаток своих дней провел он в Тульчине. Ничего у него не осталось, кроме большого кожаного чемодана, который тщательно им оберегался. Здесь хранились его рукописи — самое ценное и дорогое, что он завещал потомкам, что он оставил национальной культуре.

Игнаций Красицкий

(1735—1801)

Игнаций Красицкий — крупнейший польский поэт XVIII в., создатель первого польского романа — сыграл ведущую роль в становлении национальной просветительской литературы и журналистики, формировании новых жанров и литературного стиля, который до сих пор не утратил своеобразного обаяния, привлекая современного читателя своим лаконизмом, естественной простотой и выразительностью.

Творчество Красицкого воплотило в себе наиболее характерные и яркие черты общественной и литературной жизни его эпохи. Вместе с тем оно оказало значительное воздействие и на польскую литературу XIX в., о чем, в частности, свидетельствуют высказывания таких выдающихся художников, как Мицкевич и Крашевский, таких критиков, как Мохнацкий и Грабовский.

Игнаций Красицкий родился 3 февраля 1735 г. в Дубецко, на Червонной Руси, в обедневшей аристократической семье. С ранних лет судьба его была предрешена родителями, избравшими для сына духовную карьеру. Уже вскоре после окончания иезуитской школы во Львове и духовной семинарии в Варшаве, молодой ксендз благодаря своей эрудиции, мягкому и уравновешенному характеру, элегантности и блестящему остроумию, добивается покровительства богатых друзей и родственников, что позволило ему выехать в Рим для продолжения образования.

После возвращения на родину Красицкий сразу же попадает в водоворот политической борьбы, сперва — в силу родственных связей и обязанностей перед покровителями — на стороне «республиканской» партии, а вскоре, будучи давним приятелем прежнего стольника литовского, а нынешнего короля Станислава Понятовского, как сторонник «Фамилии». Это было началом его головокружительной карьеры — от королевского капеллана и председателя малопольского суда до епископа-сенатора в 1766 г. Обязанности, связанные с высоким духовным саном, не заполняют при этом всей жизни Красицкого: он с увлечением отдается публицистической и литературной деятельности, преимущественно светской по своему характеру, поддерживает связи со двором.

Но вскоре наступает размолвка с королем, особенно после сейма 1768 г., когда молодой сенатор выступил против слепого подчинения петербургским указкам. Это было началом разрыва с королевской партией и отходом Красицкого от непосредственного участия в политической жизни. Личные отношения с августейшим другом, к которому Красицкий питал искреннюю симпатию, постепенно вновь налаживаются. Но наступает первый раздел страны. Красицкий, как епископ Вармии, оказывается прусским подданным. Постоянно пребывая в Хельсберге (ныне Лидзбарк), поддерживая прежние связи и периодически наезжая в Варшаву, Красицкий, уже известный, пользующийся широким признанием поэт, становится приятелем Фридриха II, а позднее и его наследника. Он часто гостит в Берлине, а в 1795 г. становится архиепископом гнезненским. Умер Красицкий в Берлине 14 марта 1801 г.

Литературное наследие писателя отличается большим тематическим и жанровым разнообразием. Его перу принадлежат проповеди, многочисленные публицистические статьи, герои-комические поэмы, романы, сатиры, басни, оды, поэтические послания, восточные притчи, комедии, переводы Плутарха, Лукиана, Оссиана. Наследие это неравноценно. Ярче всего дарование Красицкого раскрылось в сатирических жанрах, в повествовательно-дидактической прозе, поэтических посланиях и баснях, где особенно проявились житейская наблюдательность писателя, его блестящее остроумие, способность к созданию типически-обобщенных образов.

Начало литературной деятельности Красицкого относится к 1765 г., когда он выступает как один из редакторов журнала «Монитор». Расцвет его художественного творчества приходится на 70-е годы, когда одно за другим появляются лучшие его произведения, касающиеся острых общественных проблем и проникнутые патриотическими настроениями. В 80—90-е годы творческая активность Красицкого заметно падает — сказываются и личные обстоятельства, и возраст, и оторванность от страны.

Первую поэтическую известность приносит Красицкому «Гимн о любви к Родине», опубликованный в 1774 г. в журнале «Забавы пшиемне и пожитечне». До появления знаменитого «Марша легионов Домбровского» это стихотворение, особенно популярное в среде патриотической молодежи, стало чем-то вроде национального гимна сторонников просветительских преобразований. Красицкий писал:

Любить страну родную! Только тот,
Кто духом чист, имеет это право;
Для блага Родины он все снесет,
Любая не страшна ему отрава,
Лишь был бы ей вовек неведом гнет,
Ничем ее не омрачилась слава.

Перевод А. Арго

В следующем году эти строки зазвучали со страниц герои-комической поэмы «Мышеида», одного из лучших поэтических произведений Красицкого, закрепившего за ним славу и почетный титул «Князя поэтов».

В описаниях сражений мышей, предводительствуемых королем Грызомиром, с кошачьими полчищами, в сатирических картинках из жизни двора легендарного польского короля Попеля, изнеженного, ленивого и распущенного, современники видели остроумную аллегорию общественно - политической жизни Речи Посполитой периода упадка, анархии и магнатских междоусобиц. Некоторые усматривали здесь тонкие намеки на актуальную современность.

Игнаций Красицкий

Пародирование античного и рыцарского эпоса Красицкий сочетал с чисто просветительской сатирой на средневековую польскую историографию с ее смешением достоверного и фантастического, с ее верой в божественное провидение, предопределенность всего сущего и воинственный дух шляхетского сословия. Осмеянию подвергся прежде всего Винцентий Кадлубек, иронической похвалой которому заканчивается «Мышеида». Примечательно, что за несколько лет до этого церковь объявила его святым.

Выдержанная в гротескном стиле, написанная звонкой безупречной октавой, несущей отточенные, лаконические фразы, полные искрящегося юмора и насыщенные глубоким интеллектуальным подтекстом, «Мышеида» открывала новую страницу в истории польской поэзии, свободной от маньеризма и цветистой изощренности сарматского барокко. Сам жанр толкал Красицкого к насыщению поэмы бытовыми деталями. В отдельных эпизодах (например, в тех, где появляется старуха-колдунья) можно усмотреть тяготение автора к фольклорным мотивам.

Следующая герои-комическая поэма Красицкого «Монахомахия или война монахов» (1778) развивала тему, в какой-то степени уже затронутую в одной из сцен «Мышеиды». Живописуя соперничество двух монастырей, их «ученый» диспут, закончившийся грандиозной потасовкой, поэт высмеивает темноту и

невежество божьих слуг, их ханжество и беспробудную лень, узость интересов, сводящихся к бесконечным трапезам и обильным возлияниям. Сытный стол и бутылка — средоточие всех монашеских помыслов, предмет забот и волнений, а в конце поэмы — вернейшее средство примирить враждующие партии. Красицкий осмеивает не только паразитическое безделье монахов, но и бесплодность, крайнюю схоластичность, средневековую косность духовной учености с бессмысленными спорами и диспутами. Произнеся со вздохом: «Надо учиться, минула пора золотая!» — монахи берутся за книги и начинают городить напыщенную галиматью. Такой смелой и яркой сатиры на духовенство в польской литературе не появлялось со времен Возрождения. Поэма отличается ярким комизмом ситуаций и представляет читателю целую галерею колоритных и разнообразных образов «святых отцов».

Это вольтерьянское произведение Красицкого, изданное без его ведома, вызвало бурю протестов среди духовенства и благочестивых прихожан. Епископ Красицкий оказался в критической ситуации и вынужден был выступить с новой герои-комической поэмой «Антимонахомахия» (1780), где, внешне стараясь сгладить впечатление, произведенное предыдущей поэмой, он тем не менее тонко и остроумно проводит по сути дела те же идеи. Оговариваясь, что он не хотел выступать против религии и монашества вообще, Красицкий не взял обратно обвинений предыдущей поэмы и подтвердил их.

Герои-комические поэмы Красицкого вошли в золотой фонд польской литературы. И не случайно, что до сих пор в сознании читателей имя поэта ассоциируется прежде всего с этими произведениями. Наш современник К. И. Галчиньский писал в стихотворении «Могила Красицкого»:

Звезды восходят над нею. Лучами
Манят подняться из мрака.
А снизу тени: грозят перстами
Призраки злобных монахов.

К герои-комическим поэмам примыкает цикл сатир Красицкого (изд. 1779, ч. 2 — 1784), бичующих средневековые пережитки в сознании шляхты, ее аморальность, чванство, слепое преклонение перед заграничными модами. В некоторых из них, например, в сатире, написанной в виде послания «К королю», проступает явный политический подтекст: воспроизводя высказываемые с напыщенным достоинством абсурдные претензии и безосновательную критику противников просветительских реформ, проводимых королевской партией, поэт вскрывает тупость и своекорыстие защитников старых порядков. В других сатирах поэт достигает художественно-дидактического эффекта, воссоздавая сценки из современной жизни, рельефно выписывая персо-

нажи, вводя диалоги («Жена-модница») или монологи («Пьянство»). По богатству типов и меткости наблюдений, достоинствам языка и стиля — это один из лучших образцов данного жанра в польской литературе.

Темы и проблематика сатир связаны с публицистикой Красицкого, проникнуты гражданским пафосом и духом просветительского гуманизма. В сатире «Пан, недостойный слуги» поэт показывает жестокость господ, утративших человеческое достоинство. В «Придворной жизни» описывается быт власть имущих, вскрывается фальшивость их морали. Для сатиры «Прочный мир» характерно не только страстное обличение моральных пороков шляхетско-аристократического общества, но и вера в преобразующую силу просветительских реформ, призыв к поддержке прогрессивных начинаний королевской партии:

Падет, кто духом слаб, но сильный встанет вновь.
Трусливым страх сродни. Бурлит отважных кровь.
Гром сотрясает твердь, но буря не опасна,
Коль с кормчим действуют матросы все согласно.
Спокойней — с корабля в опасный час бежать.
Достойней — жизнь свою за родину отдать!

Перевод М. Живова

Поэтический лаконизм, отточенность стихотворной фразы и остроумие Красицкого во всем своем блеске проявились в сборнике его басен (1779).

В отличие от басен Трембецкого, насыщенных фольклорными мотивами, разговорными оборотами и просторечием, басни Красицкого выдержаны в строгом классицистическом стиле. Их чисто литературный язык (основанный на разговорном языке высокообразованной аристократической и интеллигентной среды) предельно лаконичен и выразителен. В четырех—восьми строках басни-эпиграммы поэт-виртуоз воссоздает интеллектуально насыщенные миниатюры жизни и нравов, философски обобщенный слепок человеческого бытия, рисует распространение в обществе многочисленных пороков (лени, скупости, угодничества, лицемерия и т. д.). Мир человеческих отношений в баснях преломляется сквозь призму просветительского скептицизма. Горькая грусть пронизывает эти картины жизни, где всегда побеждает сильный и власть имущий, где своекорыстие берет верх над дружбой, где бесправие сильнее закона, а ханжество — истинной веры («Кающийся волк», «Смиренный Ясь» и т. д.). Для басен Красицкого характерно отсутствие традиционных морализаторских выводов и поучений. Смысл басни воплощается в характере развития сюжетного замысла, в художественном решении описанной сценки, в фабульной кульминации и развязке. Разнообразна форма басен: здесь и миниатюрные жанровые зарисовки, и короткие диалоги персонажей, и басня-монолог, и гармоническое

сочетание всех этих элементов. Некоторые басни Красицкого, их фабула и мораль связаны с фольклором, с народной поэтической традицией, являясь концентрацией житейского народного опыта («Непослушные волы», «Пан и собака», «Вино и вода» и др.). Именно в этих случаях появляется у него противопоставление трудолюбия, моральных качеств, здравого смысла социальных низов праздности и испорченности тунеядцев («Лягавая и дворняга», «Хлеб и сабля», «Философ и мужик»). Есть у Красицкого и басни, где блага свободы противопоставляются тяжести неволи («Лошади», «Щегол и дрозд» и т. д.). Уже после смерти писателя, в 1803 г., вышел цикл его «Новых басен», развернутых стихотворных повествований в стиле Лафонтена.

Первое, наиболее плодотворное пятилетие творческого пути Красицкого ознаменовалось появлением первого в польской литературе романа. Это были «Приключения Миколая Досвядчиньского», работу над которыми писатель завершил в феврале 1775 г. Уже в следующем, 1776 г., выйдя из типографии варшавского издателя Грелля, роман разошелся по всей стране, всюду пользуясь колоссальным успехом.

На его страницах польский читатель впервые столкнулся не с восточной феерией, сказочными рыцарями и элегантными героями переводных романов средневековья и барокко. Перед его глазами предстала знакомая и как бы заново открытая писателем обыденная польская действительность, жизнь шляхетской провинции, быт захолустного поместья и воеводского города. Читатель увидел близкие и знакомые картины, типы, сцены. И воспринималась эта книга уже не как приятное развлечение, а познание своей страны, своего общества, своего бытия. Она вызывала восторг и полемики, ибо была пронизана просветительской тенденцией развенчания отживших, но все еще общепринятых шляхетских традиций, кастовой ограниченности и бескультурья. Разоблачая и высмеивая старое, она давала новый просветительский идеал человека и гражданина. Используя форму шляхетского дневника, Красицкий воспроизводит жизнь и нравы Речи Посполитой периода просветительского перелома, показывает трудный и полный противоречий процесс формирования личности главного героя. Досвядчиньский, воспитанный в духе сарматизма сын небогатого помещика, покидает затхлый мир шляхетской провинции. Наивного юношу засасывает бурная жизнь магнатской столицы. Разочаровавшись в мишурном блеске и пустоте аристократических салонов, герой, ищущий своего места в жизни, отправляется в заграничное путешествие, попадает в парижский водоворот. И здесь его ожидает разочарование. Суровые уроки жизни, горький опыт познания становятся основой эволюции взглядов, характера, поступков и решений героя. Так возникает одна из первых в романе европейского Просвещения попыток изображения характера в развитии. Смысл жизни и свое при-

звание Миколай постигает в труде на далеком фантастическом острове Нипу, куда попадает после кораблекрушения. Его гуманное стремление искоренить общественное зло формируется в период пребывания в американских колониях, куда его как раба продают на серебряные рудники. Когда-то покинувший родное гнездо недоросль и шалопаем, Досвядчиньский возвращается на родину как умудренный опытом сторонник гуманных просветительских преобразований, противник погрязшего в темноте и пороках феодально-шляхетского окружения. Он становится депутатом сейма, но, столкнувшись с тупостью, кастовым эгоизмом и продажностью шляхетских политиков, уезжает в свое имение, где, вопреки враждебному окружению, изменяет привычный феодальный уклад жизни и облегчает долю крепостных крестьян. Роман содержит множество красочных и обличительных сценок из жизни шляхетского поместья, столичного полусвета, провинциальных сеймиков, суда и общегосударственного сейма. Сосредоточены они в первой книге и заключительных главах третьей, ибо по жанровой своей определенности роман Красицкого был неоднороден. Реалистические нравоописательные картины сменяются как бы соединением робинзонады и утопии. Описание во второй книге общественного строя нипуанцев вводит читателя в круг философско-социальных просветительских доктрин, воплощая в художественной форме полемику Красицкого с утопической концепцией Руссо и его польских последователей.

Материал «Досвядчиньского», фабула, темы были почерпнуты Красицким из богатого опыта мониторской. публицистики, личных наблюдений и раздумий. Здесь же генезис и второго, дидактического по своему сюжетному типу романа Красицкого «Пан Подстолий» (I т. — 1778; II т. — 1784; III т. — 1798, издан в 1803 г.). Этот роман, своего рода продолжение «Досвядчиньского» во времени, является описанием жизни, быта, воззрений просвещенного шляхтича и реформ, которые проводит он в своем поместье. Дидактическое содержание связано в первую очередь с образом главного героя, изображенного в семейном кругу, в отношениях с соседями и крестьянами и сочетающего соблюдение шляхетско-национальных традиций с житейской мудростью и разумными нововведениями. С огромным публицистическим темпераментом, откликаясь на волнующие польское общество проблемы, Красицкий в каждом из трех томов затрагивает злободневные, наболевшие вопросы социальных отношений, экономики, образования, морали, являвшиеся предметом просветительских обсуждений, полемики и борьбы. По широте польской действительности, глубине отображенных проблем и гуманистической направленности этот роман был для современников и остается для потомков настоящей энциклопедией польской жизни эпохи Просвещения. Роман изобилует правдивыми картинами национальной жизни, персонажами не идеализированными, не оторван-

ными от действительности, а вырастающими из нее. Герои Красицкого — в жупанах и контушах, и ходят они по земле не на котурнах, а скрипя сапогами, ухарски сплевывая и звякая шпорами. Они даже не пытаются рассуждать на абстрактно-универсальные темы: их интересуют дела Речи Посполитой, своего имения или только водка, молодка, да лихой конь — в зависимости от уровня развития и широты интересов. Превосходя «Досвядчиньского» своей образностью, искусством диалогов, динамизмом бытовых ситуаций, рельефностью колоритных жанровых сценок, «Пан Подстолий» пользовался колоссальной популярностью вплоть до второй половины XIX в. Подобно первому роману Красицкого, «Пан Подстолий» был переведен на немецкий, а позднее и на сербохорватский язык. Этот роман оказал огромное влияние на польскую художественную прозу XVIII в. Многие идейно-эстетические тенденции «Подстолия» не утратили своей актуальности и в следующем столетии. Знаменательно с этой точки зрения, что отдельные ситуации, описания, сценки и образы «Пана Подстолия» обрели новую жизнь на страницах «Пана Тадеуша», хотя функция их у Мицкевича была уже иной: не имея дидактического содержания, они выступали как олицетворение уходящей старины.

В конце наиболее плодотворного первого пятилетия творческой деятельности Красицкого вышла из печати его философская повесть «История» (1778), переведенная вскоре на немецкий и русский языки. По форме — это мемуары героя, обретшего секрет бессмертия (он молодеет и постоянно возрождается при помощи чудесного бальзама). Описание его странствий и встреч используется Красицким для просветительской полемики с историками прошлого, воспевающими войны, рыцарские доблести и захваты чужих территорий. С едким юмором и тонкой сатирой развенчивает писатель историографию средневековья, идеологию и мораль отмирающего феодального уклада.

В 80-е годы творческая активность писателя заметно ослабевает. К этому периоду относится его эпическая поэма «Хотинская война» (1780), написанная по просьбе Станислава Августа в период политической кампании королевской партии за совместное выступление с Россией против Турции. Утилитарность замысла не способствовала совершенству художественного решения.

Описание происходившей в 1621 г. битвы войск гетмана Ходкевича с турками лишено исторического колорита, изобилует отвлеченными аллегориями, характеры героев очерчены лишь контурно, в поэтическом повествовании превалируют риторичность и холодный пафос.

В 1784 г. выходит сборник стихотворений Красицкого. Здесь были помещены оды, песни, фрашки, гимны, эпитафии, лирические миниатюры. Для поэзии Красицкого характерны классицистическая строгость композиции, филигранная версифика-

ция, ясное и логически последовательное изложение мысли. Его стихам чужды характерные для современного Красицкому сентименталистского направления в польской поэзии восторженность, психологическая непосредственность интимных переживаний, умиленность и нежность. В них преобладают рефлексия, гражданский пафос или мягкий юмор, горький скепсис, снисходительная усмешка.

Просветительское миросозерцание Красицкого, его вера в моральное преобразование общества как первооснову социально-политических изменений и реформ чувствуется и в его «Поэтических посланиях» (1780—1783, полное изд. — 1800). В этом отношении характерно его «Послание Адаму Нарушевичу», где поэт излагает свои взгляды на историю, роль и задачи историков, что получило ранее столь специфическое освещение в «Мышеиде». Призывая основывать научные исторические концепции на конкретных фактах, отвергая домыслы и легенды, фигурирующие у историков средневековья наряду с действительными событиями, Красицкий требует от ученого правдиво и объективно отображать прошлое, не искажая его под влиянием господствующих идейно-политических тенденций. Красицкий был первым, кто начал разрабатывать этот новый для польской литературы жанр, столь распространенный в среде западноевропейских просветителей. В его поэтических посланиях по-новому зазвучали насущные проблемы современности, отображенные ранее в публицистике, герои-комических поэмах и сатирах. Бичующий сарказм сменился мягким юмором, пафос обличения — глубоким раздумьем, публицистическая прямолинейность — интимным тоном, нередко переходящим в дидактизм и горький скепсис.

Подобно большинству писателей польского Просвещения, выступил Красицкий и как автор комедий (в основном предназначавшихся для его домашнего театра в Хейльсберге). Некоторые из них были поставлены на варшавской сцене. Большею частью это комедии характеров. Основной их недостаток — слабость главной интриги, поверхностная психологическая очерченность персонажей. Эти комедии не принесли автору новых лавров, свидетельствуя о том, что выдающийся поэт и прозаик не обладал, однако, драматургической жилкой.

Изданное в 1781 г. двухтомное «Собрание необходимых сведений» дает представление о Красицком как авторе первой польской энциклопедии просветительского характера.

Отрезанный от страны прусской границей, Красицкий внимательно следил за свершающимися переменами. Он горячо приветствовал Конституцию 3 мая («Стихи по поводу провозглашения Конституции 3 мая», «Песнь на день 3 мая 1792 г.»), в стихотворном памфлете «Посольство в Рим» разоблачал участников Тарговицкой конфедерации. В период восстания Костюшки по-

является стихотворение Красицкого «Надежда», проникнутое патриотической верой в будущее. Тогда же широкую известность приобретает философская притча Красицкого «Правдивая повесть об угловом доме в Кукуровцах» (1794) — аллегорическая история Польши. Притча заканчивалась призывом к вооруженной борьбе за свободу родины.

После крушения всех надежд и гибели независимой родины голос Красицкого больше не звучит в общественно-политических дискуссиях. Все чаще и чаще в его беседах и письмах появляется известная поговорка так любимого поэтом Кохановского: «Пусть другие бьются лбами, а я лишь удивляюсь». Всегда трезво мыслящий, практичный и рациональный, Красицкий не видел в те годы реальных условий для изменения судеб страны и народа и каких-либо сил, способных это осуществить. Главным для него было — сохранить национальную культуру, традиции, дух. В этом он видел залог будущего. С этой целью Красицкий добивается у прусских властей разрешения на польские постановки, составляет «Гражданский календарь», сотрудничает с варшавским Обществом друзей наук, издает журнал «Каждую неделю», пишет проникнутые просветительскими идеями и созданные по образцу диалогов Лукиана «Беседы умерших», «Жизнь благородных мужей по примеру Плутарха» (изд. 1804), создает своеобразную литературную энциклопедию «О стихотворстве и стихотворцах» (изд. 1803) и др. Кроме того, Красицким было начиная с 1786 г. написано несколько восточных притч морализаторского характера (в основном переработка или свободный перевод с французского). Он пишет также много философско-дидактических и литературно-критических статей и обширные «Письма о парках».

Когда Красицкий был в расцвете сил, первый меценат и тонкий ценитель искусства Станислав Август приказал выбить в честь автора «Мышеиды» памятную медаль с надписью из Горация «Musa vetat mori» (Муза не позволит умереть). Эти слова стали пророческими. Произведения Красицкого до сих пор переиздаются массовыми тиражами и переводятся на иностранные языки, а его афоризмы стали пословицами и поговорками.

Преобразователь национальной поэзии, творец нового литературного стиля, основанного прежде всего на логически последовательном построении фразы, предельной смысловой насыщенности и чуждом нарочитой цветистости лаконизме, Красицкий близок и понятен современному читателю. Создатель новых литературных жанров, стихотворных размеров и рифм, творец, смело сокрушавший литературные каноны и обратившийся к богатым традициям национального и западноевропейского искусства, Красицкий близок современным художникам слова.

Юлиан Урсын Немцевич

(1787—1841)

В разгар борьбы романтиков с «классиками», когда в полемическом пылу поколение Мицкевича высказало много несправедливых упреков по адресу своих просветительских предшественников, Мальчевский, посвящая поэму «Мария» Немцевичу, писал: «Душа каждого соотечественника вскормлена прелестью ваших произведений, и не только я с восторгом вглядываюсь в чистое и полезное течение Вашей жизни... Имя Ваше каждый молодой поляк носит в своем сердце как самую дорогую память, ибо о Вашей славе мы узнали еще от своих отцов, а Вы, словно по волшебству, постоянно усиливаете нашу благодарность». По словам современника, матери, указывая детям на Немцевича, говорили: «Вот Человек-Польша».

Для молодого, бунтующего поколения патриотов поэт, прозаик и драматург Просвещения был прежде всего живым олицетворением героики борьбы за национальную независимость. Он был для них трибуном Четырехлетнего сейма, сподвижником Костюшки, организатором защиты столицы в период австрийского вторжения в Княжество Варшавское. Демократические убеждения Немцевича, горячий патриотизм и боевой просветительский дух пронизывали все его произведения. Именно это ценили романтики в его творчестве, которое, вбирая отдельные элементы новых течений, до конца сохранило характерный отпечаток просветительской эстетики и тенденциозной публицистичности. Мицкевич верно подметил характер его таланта: «Немцевич никогда не был поэтическим виртуозом. Искусство не было его божеством. Он был прежде всего поляком и только поляком, а свои произведения рассматривал как оружие в борьбе».

Живой свидетель и деятельный участник событий двух эпох в истории Польши, близко знавший вождей американской демократии Вашингтона и Джефферсона, встречавшийся с Наполеоном I, русскими царями, королями Франции, Англии, Пруссии и Австрии, с Талейраном и Пальмерстоном, Немцевич оставил потомкам «Дневники моего времени» — своеобразный рассказ о людях, событиях, о своей долгой и интересной жизни. К самым ранним его воспоминаниям относятся картины далекого

детства, дружба с беглым крепостным крестьянином, нашедшим приют в поместье отца будущего писателя, шляхтича Брестского воеводства, и потом схваченным прислужниками прежнего пана, которые, заковав его в кандалы, куда-то уводят. С детства в сердце Немцевича пробуждается сострадание к доле простого народа, ненависть к деспотизму и несправедливости. Тринадцатилетним мальчиком он попадает в красивую и шумную столицу, где семь лет проводит в стенах Кадетского корпуса. Позднее блестящий офицер, неизменный участник кадетского любительского театра становится адъютантом А. К. Чарторыского, много ездит по Польше, в 1783—1788 гг. посещает Австрию, Италию, Францию, Англию, Голландию и Германию, знакомится с общественной жизнью, экономикой и искусством этих стран. В годы Четырехлетнего сейма Немцевич становится активным деятелем патриотической партии, поддерживает контакты с «коллонтаевской кузницей», является одним из редакторов «Газеты народовой и общей», сыгравшей большую роль в борьбе за реформы. Весьма популярны были его яркие и темпераментные выступления в сейме. Немцевич страстно обрушивался на магнатское своевластие, защищая бесправных горожан и крепостных. А на упрек в том, что он, шляхтич, хочет вернуть свободу крестьянам, молодой депутат гордо отвечал: «В этом месте защиту мужичков я почитаю за наивысшую честь, ибо здесь нет их представителей, которые бы за них вступились». После 3 мая 1791 г. Немцевич, как и деятели «кузницы», требовал сурового наказания для магнатских изменников. Во время восстания 1794 г. он — адъютант Костюшки и вместе с ним попадает в плен. После заключения в Петропавловской крепости Немцевич выезжает в Америку, ведет жизнь бедного фермера, затем, вернувшись на родину, принимает живое участие в политической (сенатор, член Отдела образования) и литературной (государственный директор театра, член, затем председатель Общества друзей наук) жизни Княжества Варшавского и позднее Королевства Польского.

С долгой и яркой жизнью Немцевича органически связано его творчество, отразившее судьбу этого незаурядного человека, его убеждения, борьбу и надежды. В течение всей жизни он буквально не выпускал пера из рук. После окончания корпуса Немцевич работает над переводом вольтеровской «Генриады», а своеобразным откликом на просветительскую полемику о новых для польской литературы прозаических жанрах явились его переводы двух популярных французских романов. (В 1779 г. выходит «Тайная история Жана де Бурбона» М. Бодо, а в 1781 г. — «Жизнь Маргариты Валуа, королевы Наваррской» К. Комона). Его первые, юношески наивные поэтические опыты связаны с атмосферой Пулав — резиденции Чарторыских, где жил Немцевич накануне Четырехлетнего сейма. Здесь он занимался переводами поэтов французского и английского классицизма,

здесь же были написаны и его первые политические стихи.

В 1787 г. Немцевич дебютирует исторической трагедией «Владыслав под Варной». Эта слабая в драматургическом отношении вещь, написанная в соответствии с предписаниями французского классицизма, примечательна, однако, тенденцией, предвещающей последующие произведения писателя: действительность отображается здесь в свете политической борьбы, а воспроизведение прошлого нередко используется в качестве иллюстрации актуальных политических проблем или как своеобразный намек на определенные явления современности.

Юлиан Урсын Немцевич

В истории литературы имя Немцевича увековечено «Возвращением депутата» (1790), по определению Красицкого, «первой настоящей польской комедией». Ее премьера состоялась 15 января 1791 г. Перед зрителями предстали характерные представители враждующих партий сейма, с новой силой зазвучали знакомые и захватывающие актуальные политические дискуссии, а во многих диалогах присутствующие узнавали дословно воспроизводимые аргументы сторонников и противников реформ.

То, что Красицкий сделал в области романа, его ученик и последователь — Немцевич привносит в драматургию. Актуальная общественно-политическая проблематика, партийная борьба и дискуссии становятся главной темой произведения. Этому подчинены и развитие действия, и особенности главной интриги, и трактовка характеров. Староста Гадульский, фразер, фанатический защитник старых порядков, его томная, кокетливая, редчайшей тупости супруга-модница и салонный хлыщ Шарманцкий, в поисках капитала старающийся заполучить руку их дочери, терпят полное поражение в столкновении с просвещенным подкоморием и его сыном Валерием, депутатом сейма.

Успех комедии был огромен. Каждый спектакль превращался в политическую манифестацию и актеров, и зрителей. Сторонники

феодальной партии безуспешно требовали в сейме запретить «Возвращение депутата», как оскорбление старошляхетских традиций и законодательства. Теперь, чуть не два столетия спустя, особенно отчетливо видны и сильные стороны комедии — рельефно выписанные, индивидуализированные образы «сарматской» шляхты, идейно-эстетическое новаторство в построении сюжета и диалогов (актуальные политические дискуссии), — и ее слабости: статичность интриги, расплывчатые, лишенные индивидуальных черт образы положительных героев. Но в свое время зрители этого не замечали, не чувствовали: они воспринимали «Возвращение депутата» как живое воплощение волнующих и насущных проблем, видели на сцене знакомые из повседневной жизни типы, слышали слова, известные по политическим дебатам в сейме и прессе, нередко улавливали отдельные тирады, принадлежавшие видным политическим деятелям, и реагировали так, как будто бы сидели не в зале театра, а были непосредственными участниками волнующей всю страну острой политической схватки.

Эта комедия стала своего рода литературным кредо Немцевича. Публицистическая актуальность и антимагнатская тенденция, горячий патриотизм и призыв к активному действию — характерные черты всех его произведений, написанных как живой комментарий к актуальным событиям и поэтому зачастую создававшихся наспех, в ущерб поэтическому совершенству и стилистической отточенности, но неизменно пользующихся успехом в силу своей актуальности и яркого политического накала. К первой годовщине Конституции 3 мая Национальный театр подготовил постановку «Казимежа Великого», исторической драмы Немцевича — вещи слабой (статичность фабулы, слабость главной интриги, отсутствие психологической мотивировки), однако пользовавшейся успехом у современников, ибо представленное здесь былое могущество Речи Посполитой объяснялось прогрессивными законодательными реформами и ассоциировалось с Конституцией 3 мая, а многие реплики, падавшие со сцены, были направлены против создаваемой реакционными магнатами конфедерации. К этому же времени относится сделанный Немцевичем перевод трагедии Расина «Гофолия».

В период Четырехлетнего сейма Немцевич выступает как один из зачинателей политической басни. Жанр, который по традиции использовался для поучений и морализаторства, под пером Немцевича насыщается актуальной общественно-политической проблематикой, приобретая характер памфлета и направленность сатиры («Разваливающийся дом», «Кроты», «Пожар», «Собачонка» и др.). В это же время Немцевич прославился как мастер политической сатиры. Он пишет «Фрагмент Тарговицкой библии», где торжественный, патетический стиль священного писания в сопоставлении с содержанием, излагающим идейное кредо Щ. Потоцкого, создал разительный контраст, подчеркивая поли-

тический авантюризм и наглую ложь конфедератов, жонглирующих лозунгами патриотизма и защиты религии. В подобном стиле выдержана и «Форма истинно свободного правления». В стихотворении «Защита московского войска» Немцевич всю вину за поражение Польши возлагает на магнатских изменников, призвавших на помощь царскую армию. Ненавистью к идеологии конфедерации и их лживой пропаганде проникнуто стихотворение «На главарей Тарговицких». По всей стране кружили сатиры Немцевича на конфедератских вождей С. Жевуского, Щ. Потоцкого и К. Браницкого. Позднее в сатире «На сейм в Гродно» он бичевал депутатов, подписавших акт второго раздела Польши.

После подавления восстания Костюшки, Немцевич, тяжелораненый и больной, в каземате Петропавловской крепости продолжал писать здоровой левой рукой, поддерживая дух товарищей. Так возникают едкая сатира на Екатерину II, около 20 басен, цикл элегий и переводы герои-комических поэм Попа («Похищение локона»), Буало («Налой»), Тассони («Похищенное ведро»), фривольной повестушки Вольтера «Что нравится дамам» и философско-дидактической повести С. Джонсона «Расселас, принц абиссинский». Здесь же, преисполненный сочувствия к доле русского народа, стонущего под ярмом деспотизма (об этом пишет Немцевич в своем «Дневнике»), писатель переводит русскую народную песню «Уж как пал туман».

В период американской эмиграции Немцевич пишет мало: дневники путешествий, переводы английских новелл и рассказов, очерк о жизни и деятельности Вашингтона и, как дань отмирающему классицизму, работа над дидактической поэмой «Четыре поры жизни человеческой». Одновременно он живо интересуется новыми литературными течениями в Западной Европе, особенно в Англии, что наложит характерный отпечаток на его творчество, возродившееся с поездкой писателя в оккупированную Польшу.

Встреча с родной землей, с друзьями—политическими деятелями и литераторами, преисполненными веры в будущее народа, явилась той живительной силой, которая всегда пробуждала в Немцевиче дух творчества, побуждала браться за перо, чтобы высказать свои переживания и надежды. Возникает элегическая поэма «Пулавы», проникнутая горечью воспоминаний об утраченной независимости и обращенная к традициям героического прошлого Родины. В то время как на варшавском парнасе старались облачить литературу в античную тогу, изгнать из искусства «опасную» и «низменную» политику, обратившись к извечным проблемам морали, а эстетические достоинства оценивали сквозь узкую призму омертвевших классицистических канонов, упрямый Немцевич продолжает реалистические тенденции Просвещения. Под его пером классицистический жанр описательной поэмы окрашивается переживаниями и чувствами поэта-рассказчика, который, отбросив псевдоантичный реквизит, описывает нацио-

нальные пейзажи, обращается к духам польских героев и, не признавая языкового пуризма и стилистических эталонов, смело вводит диалектизмы и разнообразные стихотворные размеры (11- и 13-сложные силлабические строки). Его часто шероховатая рифма, уступавшая искусственной завершенности псевдоклассических творений, несла живые чувства, близкие сердцу каждого поляка образы. Именно поэтому поэмы варшавских псевдоклассиков, как заметил Мицкевич, «не стоят десятка неточных, но живых строк Немцевича». Симпатии Мицкевича не случайны. Романтики видели в Немцевиче не только своего идейного союзника, но и ближайшего предтечу. Именно в этот период он создает свои «Думы», навеянные предромантическим духом английских баллад Гольдсмита, Перси и Вордсворта: призрак погибшего рыцаря, мстящий неверной возлюбленной («Алонзо и Елена»), трагедия неразделенной любви («Эдвин и Анеля», «Монах»), призраки, посещающие любимых («Мальвина», «Сон Марыси», «Тень Эвелины»), соблазненная, выгнанная из родительского дома и замерзающая девушка («Зима»), сироты, которых убивают разбойники («Дети в лесу»), и др. Стремясь отобразить психологическую глубину переживаний, человеческое горе, жизненные невзгоды и разочарования, Немцевич не может, однако, преодолеть традиций просветительского сентиментализма: под его пером исчезает характерная для английских баллад атмосфера таинственности и ужаса, сглаживаются призрачные полутоны, исчезает недоговоренность, вклинивается морализаторство, не говоря уже о стиле и версификации, которые сразу же выдают воспитанника Пулав. Но остаются новизна тематики и оригинальная свежесть сюжета, нередко основанного на народных преданиях; отсутствует мифологическая символика, характерная для поэзии псевдоклассиков, а повествовательная ткань окрашивается теплым лиризмом. Все это прозвучало резким диссонансом в мертвенной гармонии псевдоклассических норм, диктуемых варшавским парнасом. Недалеко было уже время, когда эхо «Дум» отзовется в «Балладах и романсах» Мицкевича.

В поэзии Немцевича «Думы» ознаменовали начало эволюции, знаменательной для его творческой индивидуальности: горячий патриотизм, демократические убеждения и пиетизм для национальной культуры, окрашенные характерной просветительской тенденциозностью, он стремится выразить в специфически польской, национальной форме. Так возникают знаменитые «Исторические песни» (1816), где Немцевич, прокладывая путь романтикам, обращается к традиции фольклора XV—XVI вв.

В годы, когда в Королевстве Польском душилось каждое проявление национального духа, автор популярной в 1812 г. военной песни «Седлайте коней, братья», политических басен, сатир, пламенных «Литовских посланий», обличающих царский деспотизм и общность интересов русской и польской аристократии,

воспевает славное прошлое независимой родины, воскрешает образы легендарного Пяста, Болеслава Храброго, Казимежа Великого, Юзефа Понятовского и других государственных деятелей. На страницах книги, предназначенной прежде всего для молодежи, которая в атмосфере преследований и шпионажа должна была вынести все испытания и, веря в будущее, знать великое прошлое, оживали картины героических битв и исторических триумфов Речи Посполитой, непреклонная воля и светлый оптимизм лучших ее сынов. К «Песням» была написана музыка, их распевали по всей стране. Царский сатрап Новосильцев доносил, что они стали «всеобщим букварем польского народа... возбуждали явный патриотизм... раздували рыцарский дух и стремление подражать отважным предкам». В «Песнях», раскритикованных К. Козьмяном за отход от классицистических правил, нет надуманной экзотики, интимных переживаний, любовных конфликтов. Как в древних народных песнях и думах, Немцевич воспроизводит великие исторические события, описывает подвиги героев, сражающихся с врагами родины. Сохраняя песенную напевность и специфическую метафорику, поэт счастливо избежал классицистической риторичности, хотя ему не удавалось уберечься от просветительского дидактизма и частого однообразия в характеристике образов, описаниях битв и подвигов. Воскресившие забытый литературный жанр, «Песни» вызвали массу подражаний.

«Песни» были известны в России и оказали определенное влияние на творчество К. Ф. Рылеева, который писал (по-польски) Немцевичу: «Любовь к правде и ко всему, что связано с Родиной, воодушевили меня предложить вниманию моих соотечественников великие подвиги русских героев и друзей всего рода человеческого. Ваши «Исторические песни» были для меня изумительным образцом, из-за которого я выучил язык, украшенный именами Кохановского, Красицкого, Трембецкого и Немцевича». Посвящая Немцевичу свой перевод песни о Глиньском, Рылеев писал: «Плоды гения являются всеобщим достоянием, и я смею заверить уважаемого Нестора польской литературы, что и на берегах Невы молодые в царстве наук поколения с восторгом упиваются сладкими звуками сарматской лютни и умеют ценить друзей великого Вашингтона».

Параллельно с «Песнями» создавался первый роман Немцевича «Два пана Сецеха» (1815), где получили творческое развитие традиции прозы Красицкого. Немцевич в форме дневников деда и внука воспроизводит польскую действительность времен Августа II и периода Княжества Варшавского. Исторически верное отображение прошлого здесь достигается воспроизведением знаменательных особенностей мировоззрения, акцентированием характерных деталей культуры, психологии, быта. Знаменательно, что воссозданию исторического колорита эпохи служит и сам язык героев-рассказчиков: полный макаронизмов и характерных для

латыни построений — у деда и насыщенный галлицизмами — у внука. Сопоставляя прошлое и настоящее, Немцевич стремится отобразить ту эволюцию, которую совершало польское общество в течение века. Это характерное для Просвещения дидактически-тенденциозное сопоставление дало польской литературе первый опыт национального исторического романа (дневники деда) [1] и романа бытового (дневники внука).

Успех «Двух панов Сецехов» ободрил Немцевича, который до сих пор редко пробовал перо в малых прозаических жанрах (политические памфлеты, аллегорические «восточные повести», переводы или свободная обработка английских новелл и рассказов). Однако новые его повести («Несчастья пагубного кокетства» и «Сломанный дилижанс») не были пропущены цензурой ввиду недвусмысленных замечаний о захватнических войнах, крепостном бесправии, вопиющей несправедливости.

В 1811 г. выходит «Лейбэ и Сюра» — явление совершенно новое и оригинальное в развитии польского романа и одновременно знаменательное как воплощение средствами прозы тех тенденций, которые несколько ранее выкристаллизовывались в поэзии Немцевича. Стремление к углубленной психологической характеристике образов, желание полнее раскрыть богатство внутреннего мира героев, отобразить не только их интеллектуальный рост, но и развитие чувства во всем многообразии оттенков, во всей животрепещущей его силе, — все это обусловило обращение Немцевича к новому для польской литературы сюжетному типу, созданному романистами западноевропейского просветительского сентиментализма (Геллерт, Ричардсон, Руссо). О любви еврейского юноши Лейбэ к Сюре, родители которой, хасиды, препятствуют их браку, о бунте Лейбэ против религиозного фанатизма и вековой кастово-националистической ограниченности еврейской общины, о помощи, которую оказывают насильно разлученным влюбленным просвещенные польские друзья, читатель узнает из переписки разных персонажей романа. Авторский комментарий отсутствует полностью, его заменяют мысли и чувства героев, изложенные в письмах искренне и непосредственно. Основной конфликт романа приобретает (в отличие от западноевропейских предшественников Немцевича) ярко выраженную социально-политическую окраску, являясь отзвуком актуальной дискуссии не только о положении евреев в Королевстве Польском [2], но и о роли польской культуры в период государственного упадка, о преклонении перед иностранщиной и космополитизме высших кругов общества (смелая, преисполненная глубокого сатириче-

[1] Отсюда ведет свою родословную исторический роман — «гавэнда» (Г. Жевуский, М. Чайковский, З. Качковский, И. Ходзько, Ю. И. Крашевский).

[2] Эта проблема затрагивалась Немцевичем также в «Сломанном дилижансе» (1816) и в памфлете «Год 3333 или неслыханный сон» (1820).

ского звучания сцена: еврейка Сюра учит польскому языку офранцуженных польских аристократок). Произведение Немцевича, давшее начало польскому социальному роману, пользовалось известностью и за пределами Польши: в 1825 г. «Лейбэ и Сюра» выходит на немецком языке, в 1830 — на английском.

Приближалось время романтического перелома. Немцевич — этот, по воспоминаниям современников, «моральный диктатор», «живая легенда» национальной борьбы, «божество польских сердец», с которым вынужден был считаться даже взбалмошный и неуравновешенный великий князь Константин, пользовался колоссальным влиянием и в литературном мире. Прокладывая дорогу новым течениям, Немцевич в период схватки романтиков с «классиками» занимал примирительную позицию, отдавая, однако, явное предпочтение молодой плеяде. Ему было близко стремление романтиков выразить в новой форме новые, революционно-патриотические тенденции. Он выступает в защиту Мицкевича, открыто признавая «превосходство его гения». Впоследствии Немцевич, который, по выражению Словацкого, «век Станислава Августа единит с нашим временем», был первым, кто обратил внимание на дарование этого начинающего тогда поэта. «Я счастлив, — сказал седовласый писатель юному Словацкому, — что перед смертью вижу, что еще останется в Польше поэт, обладающий столь великим талантом, — и он поддержит гражданский дух».

И если новая эпоха польской поэзии ведет свою родословную от «Баллад и романсов», то у истоков польской романтической прозы стоит исторический роман Немцевича «Ян из Тенчина» (1821—1825). Идея, пронизывающая «Исторические песни», и сейчас явилась источником творческого вдохновения. Древнее предание о любви безвременно погибшего польского рыцаря Яна Тенчиньского к шведской принцессе Цецилии превращается под пером Немцевича-историка [1] в красочные описания могущества Речи Посполитой эпохи Возрождения, яркие картины борьбы с татарским нашествием, сочное воспроизведение жизни и быта разных сословий. На страницах романа выступают видные политические деятели и писатели (Кохановский, Кмита), появляются описания пышных магнатских дворов, заседаний сейма.

В отличие от романов Скотта, приобретавших тогда популярность и в Польше, любовный конфликт в «Яне из Тенчина» отступает на второй план, мотивируя прежде всего введение в повествование сменяющих друг друга исторических событий. Такое построение сюжета связано с созданной Немцевичем концепцией

[1] Своеобразным развитием концепции «Исторических песен» явилась «История правления Зыгмунта III» (1819), задуманная как один из фрагментов продолжения «Истории» Нарушевича. Одновременно Немцевич увлекается сбором и художественной обработкой дневников и писем времен независимой Польши, которые затем издает в 5 томах (1822—1830).

исторического романа: в период потери независимости изображение прошлого должно поддерживать в народе дух патриотизма и воспитывать новые поколения на лучших национальных традициях. Эта концепция наложила характерный отпечаток на польский исторический роман последующего времени. В «Яне из Тенчина» она явилась источником и сильных его сторон в обрисовке минувшего (изображение магнатского своевластия и продажности темных шляхетских масс как основной причины ослабления государства), и творческих просчетов: опровергая утверждения официальной идеологии в странах, разделивших Польшу, о неспособности поляков создать государство, о их исконных внутренних антагонизмах, Немцевич смягчает картину сословных конфликтов, избегает описаний жизни крепостного крестьянства. Эта преднамеренная идеализация была чужда произведениям Немцевича, посвященным актуальной тематике. Цензура не пропустила его повести «Мнимый сирота или картина времени», где описывается пан-кровопийца и ужасающее положение крепостных, доля которых сравнивается с жизнью негритянских рабов в Америке. В цикле очерков «Исторические путешествия» (появились в печати лишь в 1858 г.) Немцевич с горечью описывает крестьянскую нужду и деспотизм шляхты.

Историзм «Яна из Тенчина» нарушается также многочисленными и умело завуалированными намеками на актуальные события. Здесь Немцевич творчески развивает тенденции политического романа Езерского, где «исторический костюм» прикрывает актуальное содержание. Так, в помешанном и жестоком шведском короле Эрике XIV современники узнавали великого князя Константина, брак Зыгмунта с Барбарой воспроизводил роман великого князя с И. Грудзиньской, в выступлениях Станьчика весьма прозрачно говорилось о падении Конституции 3 мая и предательстве Тарговицкой конфедерации, в описаниях городов оживали актуальные проблемы Королевства Польского, слышались отзвуки доктрин меркантилистов и физиократов. Подобный характер романа обусловил и ряд преднамеренных анахронизмов.

Роман не был лишен слабостей: описания и диалоги, страдающие длиннотами, композиционная рыхлость, отмеченная еще современной критикой, психологическая неубедительность некоторых образов, напоминавших современников скорее Немцевича, нежели Кохановского, а также искусственная архаизация языка, не имевшая ничего общего с разговорной речью польского Ренессанса. При всем этом успех «Яна из Тенчина» был огромен. В 1827 г. появляется немецкий перевод, а в 1832 — голландский.

Одновременно Немцевич продолжает увлекаться драматургией. В то время как аристократическая верхушка предпочитала чисто развлекательные балетные представления, Немцевич, государственный директор театра, продолжая просветительские традиции, отстаивает репертуар, насыщенный актуальным общественно-политическим содержанием, затрагивающий насущные морально-

бытовые проблемы. В трудные годы идейного разброда и преследований каждого проявления национального духа проникнутые патриотизмом исторические пьесы Немцевича — комические оперы «Оруженосцы короля Яна», «Ян Кохановский в Чернолесье», музыкальная драма «Ядвига», трагедия «Збигнев» [1], — воскрешая картины национального прошлого, могущества независимой Речи Посполитой, пробуждали в зрителях оптимистические чувства и пользовались горячим признанием. В комедиях Немцевича «Себялюбец», «Пан Новина», «Дилижанс», «Усадьба при дороге», «Подозрительный» обретают новую жизнь многие персонажи его басен, притчей и романов — крепколобый шляхтич-сармат и салонный хлыщ, провинциальная барынька и опустившийся скряга, жестокий эгоист и беспробудный пропойца. Бичуя космополитизм шляхты, ее кастовую ограниченность, продажность и моральную деградацию, бытовые комедии Немцевича приобретали ярко выраженную политическую окраску, столь характерную для автора «Возвращения депутата». Особенно примечательна не пропущенная царской цензурой комедия «Подозрительный» — едкая сатира на систему шпионажа и слежки, созданную в Королевстве Польском. Злободневные, наскоро набросанные пером публициста драматургические произведения Немцевича, подобно первым его сценическим опытам, отличаются стилистической недоработкой, слабостью главной интриги, расплывчатостью образов и длиннотами в речи персонажей. Новые эстетические тенденции, характерные для поэзии и прозы Немцевича, в общем не коснулись его драматургии. Знаменательно лишь, что в период господства классицистических канонов Немцевич вслед за Богуславским нарушает единство места, замечая при этом: «Я предпочитал бы нарушить правила, нежели, слепо их придерживаясь, опустить много интересных вещей». Это было одно из первых открытых выступлений (1814) против эстетических воззрений псевдоклассиков. Одновременно Немцевич выступает с критикой аполитичности и псевдоморализаторства насаждаемого ими искусства.

В исследовании о басне, прочитанном в Обществе друзей наук, писатель обрушился на современную басню — «вежливую трещотку, пустое развлечение для бездельников, требуя от этого жанра не развлекательности и упражнений в остроумии, а «полезной правды». Свыше 100 басен, написанных Немцевичем в этот период, являются дальнейшим воплощением созданной им ранее концепции политической басни. В сюжетную основу каждой из них положено действительное событие, известный факт, в каждой затрагиваются актуальные проблемы и нередко описываются конкретные лица (вплоть до многочисленных намеков на Константина и Новосильцева). Многие басни в силу этих особенностей граничат уже с аллегорической притчей о любви

[1] Драма «Пяст», трагедии «Кейстут» и «Богдан Хмельницкий» не были изданы.

к родине («Искра», «Муравейник», «Муха и пчела»), о единстве перед лицом общего врага («Источник и ручейки»), о происках оккупантов («Козел и Орел», «Оборотень», «Сова»). По характеру сюжета это тип басен Лафонтена: повествование, воспроизводящее ряд эпизодов, диалоги и монологи персонажей. В силу стилистической незавершенности, композиционной рыхлости и некоторой растянутости актуальные по содержанию (и поэтому нередко написанные наспех) басни Немцевича уступают лаконизму Красицкого и сочности диалогов басен Трембецкого. Одновременно с баснями Немцевичем было написано около 20 стихотворных морализаторских притч на бытовые темы. Комизмом ситуации, тонко подмеченными деталями и живостью повествования среди них выделяются «Панна Гуздральска» и «Черевички». Помимо общественно-политической публицистики, Немцевич много времени уделяет крупным поэтическим жанрам. В атмосфере национально-освободительного подъема 20-х годов он создает поэмы «Прометей», «Мои метаморфозы», «Размышления в Урсынове», которые не смогли, однако, появиться в печати.

Во время восстания 1830—1831 гг. семидесятитрехлетний писатель развивает бурную политическую деятельность: он член Временного правительства, автор манифеста о низложении Романовых, активный публицист и оратор. Выехав с дипломатической миссией в Англию, Немцевич информирует европейскую общественность о положении в Польше, инспирирует выступления прессы и ряда английских парламентариев, требующих помощи восставшим, способствует созданию английского литературного Общества друзей Польши. После подавления восстания он переезжает в Париж, где продолжает вести работу среди эмигрантов, выступает в печати, пишет ряд политических исследований, создает Исторический отдел при Польском Литературном обществе, является одним из организаторов Польской библиотеки, поддерживает контакты с французской литературной средой. В его квартире были частыми гостями Мицкевич, Шопен, Ю. Б. Залеский, видные деятели эмиграции (Чарторыский, Мостовский, Бем, Князевич, Дембиньский и др.). Не прерывается и литературная деятельность Немцевича. Во время восстания широкую известность приобретают его политическая басня «Три разбойника» и сатира «Бал-маскарад». В Лондоне он пишет «Трены изгнанника», изданные затем вместе с «Редутом Ордона» Мицкевича. В Париже появляются элегия «Прощание моей лютни», поэма «Мои мечтания», переводы и подражания Горацию и Салюстию, монография о видных деятелях польского Просвещения, многочисленные басни, сатиры, морализаторские притчи. Осенью 1839 г. Немцевич приступает к работе над романом о польском восстании. Окончить его он не успел. «Шел впереди своего времени и завершил его бег; умер последним», — так в лекциях по истории славянских литератур охарактеризовал Мицкевич последнего писателя польского Просвещения.

ЛИТЕРАТУРА
1815—1831 ГГ.

Крупнейшим событием в развитии польской литературы между 1815 и 1831 гг. было возникновение романтического направления. Романтизм сложился в Польше на почве освободительных стремлений польского народа, стал знаменем движения за национальное возрождение, за свержение феодально-абсолютистского гнета. Реакционное в идейном смысле течение представлено было в польской романтической литературе слабо и никогда не определяло ее облика. Это не значит, что в ней не было слабостей и противоречий: романтизм, который рос и мужал вместе с польской демократией, разделял не только ее славу, но и ее поражения, ограниченность и ошибки. Шляхетский по преимуществу характер движения, не сумевшего стать всенародным, не мог не наложить на романтизм своего отпечатка. Но художнический и гражданский подвиг величайших из польских романтиков состоял именно в том, что они ополчались против классовой тупости и своекорыстия, стремились — пусть не всегда последовательно — смотреть на вещи с точки зрения интересов угнетенного большинства нации. Гениальные художники романтизма создали такие шедевры правды и красоты, сумели так много сказать о своем времени, о национальном характере, о мрачном и трагическом в жизни народа, о героизме его сынов, что наследие их надолго определило весь дух польской литературы — прежде всего ее пафос общественного служения.

Формирование романтизма отвечало назревшей общественной потребности. Оно заняло более десятилетия, если включать в этот срок и вызревание элементов нового содержания и новых настроений в недрах прежних поэтик и жанров, и сам «романтический перелом», и годы борьбы, довольно острой, с литературной стариной. Утверждение романтизма совершилось в Польше сравнительно быстро. Оно происходило в предгрозовой обстановке назревавшего восстания, когда наиболее живая и деятельная часть общества стремилась к решительному обновлению его духовной жизни, когда новые литературные веяния подхватывались целым поколением молодых энтузиастов и превращались для него (один из примеров исключительной роли поэзии в национальной жизни) в стимул, призыв к действию. Более того, они во многом заменяли социально-политические и идеологические программы, которые не были и не могли быть детально разработаны, преданы гласности и усвоены. Важно и то, что основоположником романтизма высту-

пил поэт такого масштаба, как Мицкевич, чья художественная практика в судьбах нового направления сыграла решающую роль. Победа романтизма осуществилась главным образом в поэзии, и это означало, что именно поэзия получила в Польше на известное время решительное преобладание над другими родами литературного творчества.

Как и в других европейских литературах, романтизм был в Польше реакцией (во многом национально своеобразной) на Просвещение. И вместе с тем он вырос на его почве, подхватил и развил многие из его традиций, в том числе традиции «польских якобинцев». Он победил благодаря прогрессивности своего содержания, своих эстетических установок, в соперничестве со старыми направлениями — с классицизмом и сентиментализмом, но не отгораживался от них китайской стеной, не чурался использования приемлемых для себя элементов их поэтик, разработанных ими жанров, подчас даже создания своеобразного сплава традиционного и нового художественного стиля или выражения нового пафоса, нового настроения в старой форме. Новаторство романтизма не сводилось к открытиям в области литературной техники — оно было прежде всего выражением нового в национальной жизни. Этим определялось и глубокое национальное своеобразие польского романтизма при самой живой и благотворной его связи с аналогичными литературными направлениями в других странах — и в Западной Европе, и в России, при несомненном влиянии, которое оказали на польских романтиков художники такого масштаба (и предшествующих эпох, и современники), как Шекспир, Данте, Гёте, Шиллер, Байрон. Самобытность и народность при отсутствии национальной замкнутости и узости — эта черта всех крупнейших явлений человеческой культуры в полной мере была свойственна польскому романтизму.

На Венском конгрессе 1815 г. был совершен новый, в основном закрепившийся на все последующее столетие, передел польских земель между тремя соседними державами. Доля Австрии и Пруссии в грабеже польских территорий была теперь несколько уменьшена, а Россия овладела уже этнографически польскими землями — большею частью бывшего Княжества Варшавского. Западные и северные земли (Великопольша, или Княжество Познанское, Поморье, Вармия и Мазуры, Силезия) остались под владычеством Пруссии. Южная часть страны (Малая Польша, или Западная Галиция, кроме существовавшей до 1846 г. и независимой лишь формально карликовой Краковской республики) осталась в составе Австрии. Остальные территории (Мазовия со столицей Польши Варшавой и часть прилегающих районов) образовали в составе Российской империи Королевство Польское, которое стало наиболее развитой экономически частью Польши и сыграло ведущую роль в общественном движении и развитии

культуры. Значительное количество польского населения и важные польские культурные центры имелись также в Литве и Белоруссии, на украинских землях в составе Австрии и России.

Национальный вопрос на польских землях теснейшим образом переплетался с социальным. Крестьянство, получившее личную свободу, продолжало нести тяжелые феодальные повинности, влачило ярмо помещичьего гнета. Без активности масс, возможной лишь при условии ощутимых социальных перемен, нельзя было добиться национальной свободы. Внутренняя реакция, защищая классово-сословные, аристократически-помещичьи привилегии, сплошь и рядом вступала в союз с захватчиками. Поработителями Польши были абсолютистские монархии, составлявшие бастион европейской реакции, а естественными союзниками — революционеры других европейских стран. Всем этим определялся антифеодальный характер польского освободительного движения. «Пока народные массы России и большинства славянских стран, — отмечал В. И. Ленин, — спали еще непробудным сном, пока в этих странах *не было* самостоятельных, массовых, демократических движений, *шляхетское* освободительное движение в Польше приобретало гигантское, первостепенное значение с точки зрения демократии не только всероссийской, не только всеславянской, но и всеевропейской» [1].

Особенности развития страны, которая, пользуясь словами Маркса, была поставлена перед альтернативой: «быть революционной или погибнуть», определили облик польской литературы, отразившей разлад между передовыми национальными стремлениями и гнетущей действительностью. По направленности своей антифеодальное, польское национальное движение было, однако, органически противоречиво: в нем главенствовала шляхта, дворяне, множеством пут связанные со старым порядком. Сравнительная отсталость Польши в социально-экономическом и политическом развитии обусловила слабые стороны освободительного движения, которые не могли не отразиться и на литературе.

Конституция, данная Королевству в 1815 г. Александром I, была относительно либеральной, предусматривала существование сейма, национальных вооруженных сил и т. д. Но положения ее, вступавшие в противоречие с самодержавным строем Российской империи в целом, на практике грубо попирались царской администрацией. Либеральные тенденции части шляхетских политиков, стремившихся к экономическому прогрессу, распространению просвещения, самостоятельности Королевства во внутренних делах, пресекались самодержавием, ориентировавшимся на наиболее реакционные элементы шляхетства. Надежды, которые питала часть шляхты, на «собирание» царем польских земель, прежде

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 297.

всего на присоединение к Королевству Литвы и белорусско-украинских территорий, скоро развеялись. Патриотические чаяния широких масс шляхты и горожан, которые не могли примириться с утратой независимости, со временем вылились в идею национальной революции.

В Королевстве Польском, а также и за его пределами возникает в 10—20-е годы ряд конспиративных организаций, в состав которых входила преимущественно шляхетская интеллигенция, студенты, офицеры, отставные военные. Среди них можно назвать общество «Панта Коина» (1817—1822), «Союз вольных поляков» (1820), общества «филоматов» и «филаретов» в Литве (1817—1823), организацию «Национального масонства» (1819—1820), «Национальное патриотическое общество» (1821—1826) и, наконец, заговор в варшавской школе подхорунжих (1828—1830). Подпольное движение эволюционировало от мирных культурно-пропагандистских, просветительских стремлений, направленных на сохранение национальной самобытности и поддержание национального духа, к шляхетской революционности, к подготовке кадров будущей освободительной борьбы, к формированию повстанческой организации. Четкой и зрелой программы шляхетские революционеры не выработали: главным для них было стремление к национальной независимости, требование политической свободы, необходимость же социальных реформ, прежде всего реформ в интересах крестьянства, сознавалась лишь немногими из радикальных участников движения. Подъем патриотического движения в Польше был связан с восстаниями и революционным брожением 10—20-х годов в других странах Европы. Особое значение для поляков имело освободительное движение в России, направленное против общего противника. Контакты польских революционеров с деятелями декабристских организаций в России (переговоры между «Патриотическим обществом» и «Южным обществом» декабристов, участие поляков и русских в общих организациях и т. д.), хотя и не привели к совместному революционному выступлению (прежде всего из-за различий в программе), но заложили жизненно важную для обоих народов традицию польско-русского революционного содружества.

Детищем патриотического подъема и стала польская романтическая поэзия. Зачинатели романтизма сами в ряде случаев являлись участниками подпольных организаций, патриотических кружков и заговоров. Центрами нового литературного движения были как раз центры революционного брожения 20-х годов (Варшава, Вильно, Украина) на территории Российской империи, тогда как в Галиции и Великопольше литературная жизнь была менее интенсивной. Выход романтизма на литературную арену совпадает с тем моментом, когда национальное движение развивалось и набирало силы. Романтические веяния затронули, правда, Польшу и ранее, проявившись в интересе к западноевропейским романтиче-

ским образцам, в философской публицистике, в попытках создания «романа ужасов» (А. Мостовская), в переводах и подражаниях зарубежной балладе. С 1818 г., после выступления критика и поэта (в 20-е годы профессора в Варшавском университете) Казимежа Бродзиньского (1791—1835) со статьей «О классицизме и романтизме, а также о духе польской поэзии» (в первой публикации — «Замечания по поводу духа польской поэзии»), романтизм стал даже предметом литературного спора. Бродзиньский занял в своей статье примирительно-компромиссную позицию: он признавал достоинства и того и другого направлений (хотя определить их суть мог лишь весьма приблизительно) и вместе с тем отвергал крайности обоих, утверждая, что «как чувства, почерпаемые из единой природы, так и правила, проистекающие из единого разума, везде служить должны». Критик призывал развивать национальное начало в поэзии, отказавшись от догматической поэтики и слепого подражания иноземным образцам, обращаясь к фольклору и старопольской традиции. «... Если долгом нашим и необходимостью, — писал Бродзиньский, — является пользование тем, что сделано просвещенными народами в науках и ремеслах, ибо жатва разума и опыта принадлежит всему роду человеческому, то менее нужно подражание, особенно нам, современникам, в поэзии, которая, как мы видели, должна быть зеркалом языка, чувств и обычаев каждого народа». Прозорливо выдвигая лозунг национально-самобытной литературы, он не сумел, однако, сформулировать ее конкретной программы и оценить в этом плане значение романтизма как европейского, так позже, в 20-е годы, и польского, хотя на деле прокладывал ему дорогу. Оппонент Бродзиньского, видный ученый Ян Снядецкий (1756—1830) в статье «О произведениях классических и романтических» (1819) романтизм решительно осудил, сведя его, впрочем, к явлениям мистико-иррационалистического и реакционного толка, которые и раскритиковал с позиций философии и эстетики Просвещения. Исходя из того, что «человеческие страсти, пусть в разных красках и уборах, как и пути познания, человеку указаны от природы всегда одни и те же», что «истина, как и начала разума, испокон веков есть и будет всегда неизменна», Снядецкий утверждал: «Воображение и страсти, не управляемые разумом, всегда порочны и вредны, но под его управлением спасительны и благодетельны. Правило романтичности истинному гению не нужно, а провозглашенное повсеместно как новый путь сочинительства, открывает путь к тому, чтобы плодить безумцев». Для дискуссии конца 10-х годов национальная литература материала по сути дела еще не давала, но 1822 год — год выступления Мицкевича — полностью подтвердил возможность и правомерность появления романтизма на польской почве. Дальнейшие споры о романтизме приняли уже не только эстетический, но и в значительной степени политический харак-

тер. Это определялось также обликом польского просветительства и связанных с ним литературных направлений.

Традиции Просвещения сохраняли для польского общества, где еще так сильна была власть феодального прошлого, всю актуальность. Те из корифеев предшествующего периода, которые дожили до времен Королевства Польского, видели перед собой широкое поле деятельности. Продолжало свое существование Общество друзей наук в Варшаве. В 1817 г. возникло Научное общество в Кракове. Огромную роль в развитии науки и просвещения сыграли Виленский университет и Кременецкий лицей на Украине. Научно-литературные издания, стоявшие на просветительских позициях, активно содействовали распространению положительных знаний, здравых идей и понятий. Среди них были, например, «Памятник варшавский» (1815—1821, под другой редакцией — 1822—1823) и выходившие в Вильне «Дзенник виленьский» (1815—1830), «Тыгодник виленьский» (1815—1822) и «Вядомосьти бруковэ» («Уличные известия», 1816—1822). Последний журнал, сатирический по содержанию и издававшийся шуточным «Обществом прощелыг» (ядро его составила местная профессура), снискал особую известность своим боевым характером, выступлениями против проявлений невежества, отсталости, крепостнических нравов. Не только итогом многолетней просветительской деятельности автора, но как бы и философским завещанием, которое оставило польское Просвещение новой эпохе, явилась опубликованная в 1819—1820 гг. дидактическая поэма Станислава Сташица (1755—1826) «Человеческий род». Ее нельзя рассматривать как художественное произведение. Это был пространный философский трактат, излагавший прогрессивную социологическую концепцию, заостренную против феодализма и клерикального мракобесия, и занявший в истории польской общественной мысли выдающееся место.

Боевым характером отличалась просветительско-литературная деятельность Станислава Костки Потоцкого (1755—1821), занимавшего в Королевстве Польском пост министра религиозных культов и народного просвещения и одновременно выступавшего в качестве сатирика. Потоцкий, активно содействовавший развитию просвещения, открытию новых школ, стремившийся урезать влияние церковников (прежде всего монашества и иезуитов), встретил в своей реформаторской деятельности ярое сопротивление ретроградов и боролся против них также и литературными средствами. На страницах «Памятника варшавского» он публиковал в 1816—1818 гг. фельетоны, объединенные под названием «Критический свисток». Созданный им сатирический образ «Сморгонского ордена» стал символом захолустного и реакционного обскурантизма. Прочно вошло в польский язык как нарицательное обозначение этих же явлений другое выражение Потоцкого — «темноград». Образ этот создан им был в знаменитом романе-

памфлете «Путешествие в Темноград» (1820). Аллегории, которыми пользовался автор (например, восточные наименования священнослужителей), были типичными для просветительской сатиры. Обличения Потоцкого носили достаточно широкий характер: он усматривал и подчеркивал прямую связь между мракобесной ненавистью к просвещению, клерикальной схоластикой и приверженностью к старым, феодально-средневековым, крепостническим порядкам, помещичьим тунеядством, притеснениями крестьянства.

При всей значимости выступлений польских просветителей XIX в., смелых вольнодумцев, защитников разума, нельзя не отметить, что их программа уже не соответствовала новым условиям жизни нации. Гражданско-патриотический долг они понимали как сбережение любой ценой хотя бы остатков польской государственности, дававших возможность пусть ограниченной преобразовательской деятельности. По-прежнему, как и в XVIII в., они делали ставку на реформы, проводимые сверху, через администрацию, стремились опереться на существующие учреждения, действовать через них, не ломая установленного порядка. Но попытки эти должны были натолкнуться на противоречие между здоровыми стремлениями польской нации и интересами абсолютистского захватнического режима, обнаружить свой утопический характер и потерпеть поражение. Идеологическая реакция оказалась сильнее. Она добилась, например, уничтожения почти всего тиража «Человеческого рода». Проиграл схватку с Темноградом и министр Потоцкий, уволенный в отставку вскоре после выхода его книги. Действительность обнаруживала анахронизм и бессилие реформаторско-лоялистского патриотизма просветителей и классицистов. В обстановке назревавшего революционного взрыва все бóльшую силу приобретал новый, революционный патриотизм конспираторов и романтиков, в главном вопросе — о борьбе за национальную независимость — решительно расходившихся со своими старшими современниками.

Именно это обстоятельство предопределило победу романтизма над другими литературными направлениями, ибо он был не только, аналогично романтизму в других литературах, новым, высшим этапом эстетического развития, но и обнаружил созвучность освободительным стремлениям общества. Классицизм и сентиментализм были в Польше вплоть до 1830 г., хотя и клонившимися к упадку, но влиятельными направлениями. Однако гражданственно-обличительные традиции прошлой эпохи классицисты XIX в. (их часто именуют в литературоведении «псевдоклассицистами» или «эпигонами классицизма») в значительной степени притупили и сузили, что проявилось, например, в выдвижении на первый план уже не боевых жанров конца XVIII столетия (сатира, политическая комедия и т. д.), а жанров сравнительно нейтральных, типа оды, эпико-исторической и описатель-

ной поэмы. Отрывки из поэмы такого рода «Польское земледелие» (издана в целом позже, в 1839 г.) публикует в варшавских журналах начиная с 1812 г. Каетан Козьмян (о нем говорилось ранее), ставший высокопоставленным сановником Королевства Польского. Другой из лидеров группы классицистов, Людвик Осиньский, директор Национального театра и профессор Варшавского университета, выступает больше в качестве литературного критика и при этом с самых реакционных позиций. Францишек Вэнжик (1785—1862), занимавший позицию более умеренную по сравнению с первыми двумя, выступает с описательными поэмами («Окрестности Кракова», 1820), комедиями, историческими трагедиями и романами, отличавшимися гладкостью стиля, четкостью композиции, но лишенными живости и воодушевления, критического взгляда на действительность и обнаруживавшими явные шляхетско-консервативные тенденции. Более отчетливо связь с просвещенческой традицией проявилась в басенном жанре. Заслуживает, например, упоминания творчество Антония Горецкого (1787—1861), поэта, сотрудничавшего в «Вядомостях брукових» и других виленских журналах, наиболее сильного именно в жанрах басни и «фрашки» и наносившего довольно меткие удары по мракобесам и реакционерам, затрагивавшего острые общественные вопросы своего времени. Из варшавских классицистов к басне обращался Францишек Моравский (1783—1861; сборник его басен вышел позднее, в 1860 г.). Нельзя утверждать, что классицисты вовсе чуждались патриотической тематики. Она дает себя знать в произведениях тех же Горецкого и Моравского, в ряде попыток создания на историческом материале эпической поэмы и национальной трагедии (в большинстве своем неудачных). Но, как правило, обращение классицистов к историко-патриотической теме в общем ограничивалось напоминанием о временах величия Польши и о доблестях старой шляхты, что должно было как бы поддержать слабнущие позиции ее потомков перед лицом соотечественников и самодержавной власти. Если обратиться к упоминавшейся ранее трагедии А. Фелиньского «Барбара Радзивилл», написанной в 1811 г., но поставленной только в 1817 г., а в 1821 — запрещенной, то нельзя не заметить, что в условиях Королевства Польского она прозвучала (при всей искренности патриотического пафоса и таких художественных достоинствах, как четкость композиции, выразительность характеров и т. д.) как произведение с конкретной политической тенденцией. Последнею объективно оказалась проповедь компромисса, соглашения и единства короля и народа (под каковым разумелась шляхта), некоторого ограничения самовластия и одновременно лояльного характера оппозиции, идеалов конституционной монархии, разделявшихся сторонниками Александра I в Польше.

Политические взгляды литераторов-классицистов при всей их неоднородности в большинстве случаев не простирались далее просвещенного оппозиционного либерализма, а иногда были и откровенно консервативными, связанными с заинтересованностью поместной шляхты в сильной власти, которая охраняла бы ее имущественные интересы. Эту сторону дела иллюстрируют, например, высказывания Козьмяна, открыто призывавшего примириться с утратой национальной независимости. Такая политическая позиция в восприятии передовых современников непосредственно связывалась с эстетическим кодексом классицистов. Классицисты, державшие в своих руках литературные журналы, школьные кафедры, театральные дирекции, почитавшие себя законодателями вкуса, эстетику понимали как свод неизменных и общеобязательных норм. Их нападки, подчас весьма ожесточенные (особенно прославился этим варшавский кружок «Общество иксов»), на всякого рода новые веяния, молодым литературным поколением ставились в один ряд с сопротивлением каким бы то ни было, в том числе — политическим, переменам, приверженность стеснительным правилам расценивалась как подчинение условиям, сковывавшим национальное развитие, ориентация на вкусы салонов — как спутник антидемократизма в политике, следование иностранным (прежде всего французским) образцам — как пренебрежение национальным и отсутствие патриотизма.

Нельзя думать, что политический консерватизм и умеренность были непременными спутниками приверженности к классицизму. Возможность гражданственно-героического, революционного классицизма (известного из истории других литератур), в Польше если и не получила сколько-нибудь развернутой реализации, то по крайней мере некоторыми авторами сознавалась и была опробована. Можно упомянуть в качестве примера творчество Тимона Заборовского (1799—1828), классициста, впрочем, не слишком последовательного, после 1822 г. испытавшего влияние Мицкевича. Он является автором исторических трагедий (среди них стоит назвать «Богдана Хмельницкого», 1823, привлекающего положительной характеристикой вождя украинского народа), героической поэмы «Болеслав Храбрый или взятие Киева» и песенно-исторического цикла «Подольских дум во времена турецкого владычества» (издан в 1830 г.). Воодушевляющая поэта мечта о будущей освободительной борьбе выделяет его среди общей массы классицистов. Но и его творчество, и родственные ему по духу произведения других авторов не могут, вследствие своего невысокого художественного уровня и потому крайне ограниченного влияния на общество, изменить историко-литературную оценку идейного содержания классицизма периода его угасания.

Что касается сентиментализма, то и его общественное содержание было в 10—20-е годы менее значительным и острым, чем в конце предыдущего века. Положительный вклад его в литера-

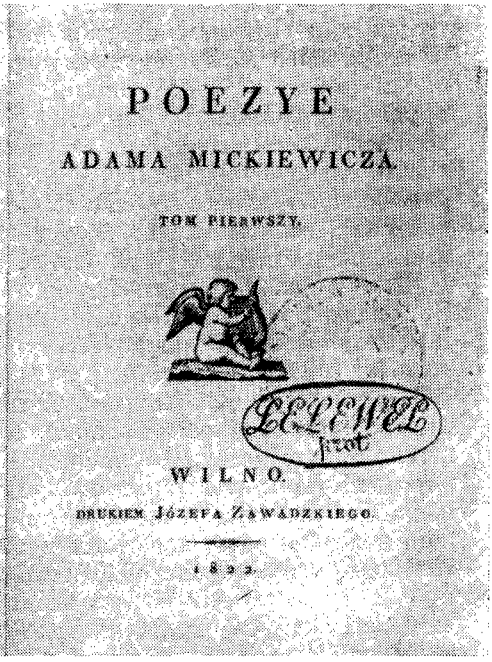
турное развитие несомненен: в некоторых отношениях писатели-сентименталисты подготавливали будущий «романтический перелом» — и не случайно мы встречаем в научной литературе термин «предромантизм», употребляемый по отношению к ряду литературных явлений этого типа. Заслугой Казимежа Бродзиньского следует, например, признать то, что в поэме-идиллии «Веслав» (1820) он обратился к жизни простонародья, введя в сферу художественного изображения польского крестьянина, его быт и заботы. «Веслав» — это наиболее известное произведение Бродзиньского-поэта, привлекающее теплотою чувства, впечатлительностью к прекрасному в природе и человеке, простотой и мягкостью тона. Но в нем же проявилась и характерная для сентименталистов XIX в. примирительная тенденция: польскую деревню автор «Веслава» изображает в безмятежно-идиллических тонах, игнорируя темные стороны и противоречия, Менее известны другие идиллии Бродзиньского («Стась и Галина», 1821, и др.), его патриотические стихи, кантаты, его рефлективная лирика, выдержанные в духе выдвинутой их автором литературной программы. Много сделал Бродзиньский как переводчик польско-латинской, немецкой и французской поэзии.

Весьма сильны позиции сентиментализма были в тогдашней прозе, и здесь роль этого направления была весьма значительной с точки зрения развития литературного языка, в связи с расширением тематики, обращением к внутреннему миру человека, к элементам повседневной действительности. Из зарубежных образцов наибольшее влияние оказали на сентиментальную прозу «Новая Элоиза» Руссо и «Страдания молодого Вертера» Гёте. Польские сентименталисты стали активно обращаться и к жанру исторического романа (развитие которого было отмечено влиянием Вальтера Скотта, чьи произведения в Польше широко переводились). В какой-то мере это был выход уже за пределы сентименталистской жанровой системы и смыкание с нарождавшимся романтизмом. Но и тут давала себя знать характерная для этого направления сентиментально-чувствительная концепция человека. Наиболее известны из появившихся в этот период произведений исторической прозы романы Ю. У. Немцевича, о которых говорилось в предыдущей главе. Из произведений Феликса Бернатовича (1786—1836) широкую известность получил роман «Поята, дочь Лездейки, или Литвины в XIV веке» (1826), который был попыткой дать зарисовки старых нравов, верований и обычаев. Бернатович отдал дань и сентиментально-любовному роману («Неразумные обеты. Письма двух влюбленных, живущих на берегах Вислы», 1820), но в позднейшем своем развитии пошел к романтизму, о чем свидетельствуют «Повести из местных преданий и обычаев» (1834), примечательные интересом к простонародью, к сознанию крестьянина, к истинно славянским, истинно народным устоям быта.

В форме дневников и писем пыталась воспроизвести быт и нравы XVIII в. Клементина Хофман-Таньская («Письма Эльжбеты Жечицкой», 1824; «Дневник Франциишки Красиньской», 1825), известная также как детская писательница. Развитие действия играет в этих романах малую роль, главное внимание обращено на передачу психологии персонажей и на бытовые детали, складывающиеся в достаточно красочный и выразительный фон в изображении магнатского двора. Создательницей сентиментально-бытового романа была Мария Чарторыская-Виртемберг-ская («Мальвина или догадливость сердца», 1816). Пожалуй, это самый показательный образец данного жанра в польской прозе. Достаточно тонкие психологические построения, связанные с проникновением в мир интимных чувств героини, сделаны в нем вокруг сюжетной схемы явно литературного происхождения (перипетии, возникающие в связи с тем, что молодая вдова влюбляется в одного из братьев-близнецов). В романах Фридерика Скарбка (1792—1866), писателя и экономиста, повествование пронизано (в духе и под влиянием Л. Стерна) ироническим отношением к сентиментальной чувствительности («Путешествие без цели», 1824; «Пан Антоний», 1824) и вместе с тем содержится множество метких наблюдений (во многом юмористического порядка) над бытом и нравами эпохи («Пан староста», 1826, и др.).

В целом, даже при наличии элементов критического отношения к отдельным сторонам действительности, литература сентиментального направления стояла на почве примирения с существующим порядком, конструктивного совершенствования того, что уже есть. Идеалы ее не исключали, конечно, любви к отчизне и «энтузиазма в прославлении благородных гражданских деяний», но предусматривали вместе с тем, как провозглашал К. Бродзиньский, «умеренность в воодушевлении, свободное, не отталкивающее воображение, без фантастических представлений, нежную чувствительность, простоту ... сельские, земледельческие и семейные картины, нравственность практической философии, страсти не буйные и скромность обычаев». Такая литература не могла не потерять влияния на общество в предгрозовой атмосфере нарастающего восстания и должна была уступить дорогу романтическому бунтарству. «Не время ныне думать о лугах и источниках, о журчании ваших ручейков и блеянии коз. Вкусы бывают разные: минуло время и этого — изнеженной идилличности», — писал романтик Мохнацкий.

Спор между старыми и новыми литературными стремлениями решался в тех литературных центрах, которые были захвачены предповстанческим романтическим подъемом. Там, где влияние этого подъема не сказывалось, литературное развитие шло еще на старой основе и открывались возможности литературного прогресса вне общего пути. В Галиции, политическим брожением



Первое издание «Поэзии» А. Мицкевича

почти не затронутой, с ее более замедленным темпом культурного развития, дебютирует в конце 10-х годов Александр Фредро (1793—1876), крупнейший мастер польской комедии, к романтическому движению не примкнувший, пошедший своим интересным и оригинальным путем, отправлявшийся от традиций драматургии Просвещения и предпринявший в рамках излюбленного жанра создание реалистической картины жизни галицийского шляхетского общества.

Переломным моментом в развитии польской литературы явился 1822 год, когда молодой Мицкевич выпустил в Вильне первый том своих произведений. Этот том — а точнее основная его часть, цикл «Баллад и романсов», создававшийся примерно с 1819 г., — стал первым образцом польского романтизма. В предпосланной тому статье «О романтической поэзии» Мицкевич обосновывал правомерность романтического направления в Польше, необходимость приобщения польской поэзии к общеевропейскому романтическому движению, изложив в кратком очерке европейского литературного развития свое понимание романтизма как носителя национального начала в поэзии. Было бы, разумеется,

упрощением рассматривать возникновение польского романтизма только как результат поисков его гениального основоположника. Сыграли свою роль предшествующие дискуссии. Наряду с Мицкевичем самостоятельно пришли к романтизму отдельные, менее крупные художники (например, А. Мальчевский). «Баллады и романсы» были ответом на ощущавшуюся обществом потребность нового слова в литературе, и именно этим обусловлены их историко-литературное значение и влияние Мицкевича на целое поколение романтиков. 1822 год перенес проблему романтизма в Польше на почву живого поэтического опыта.

Томик баллад произвел нечто вроде поэтической революции. На смену просвещенческому миропониманию, в основе своей гармоническому и рационалистическому, шло совершенно иное видение действительности: в ее противоречиях, диссонансах, подчас трагических конфликтах, с множеством сложных и непонятных до таинственности явлений. Поэзии были предложены совершенно новые эстетические ориентиры: не на «просвещенный вкус», не на мнение знатоков, изучивших классические образцы и правила поэтики, а на более широкий читательский круг, ищущий в поэзии созвучия своим чувствам и раздумьям. Сфера поэтического изображения существенно расширялась: в нее на равных правах (уже не как объект лишь некоторых, большей частью «низких» жанров) вошли новые области национальной жизни, вплоть до таких, которые прежде считались «грубыми» и высокой поэзии противопоказанными. Введение простолюдина в литературу уже не должно было теперь сопровождаться ни обязательным указанием на его неразвитость (пусть даже при признании практического здравого смысла), ни приписыванием чувств и речей, вовсе ему не свойственных, ни строгой цензурой салонно-поэтического этикета, отсеивавшей все, шедшее вразрез с тогдашними литературными «приличиями». Поэзия стала считаться хотя бы с тем, что сам простолюдин высказал в сфере художественного сознания (при этом, правда, задачи изображения жизни народа во всей полноте романтическая эстетика еще не выдвигала).

По-иному был, наконец, поставлен вопрос об эстетических нормах и образцах, помогающих поэту в его исканиях. Отрицалось значение классицистских жанровых канонов: лиро-эпический балладный жанр, разрушающий старые жанровые перегородки, выдвигался в качестве носителя литературного прогресса. Наличие всеобщих и вечных образцов в искусстве (которое предусматривалось эстетикой псевдоклассицизма, исходившей из единства человеческой природы и разума, из представления о едином просвещенном художественном вкусе) романтизм поставил под сомнение. Древнегреческая поэзия Мицкевичем трактовалась, например, при самой высокой оценке, не как универсальный канон, а как выражение достаточно конкретной национальной жизни.

Исходный пункт для новых художественных открытий романтизм — при всем внимании к зарубежной поэтической сокровищнице: от античности, средневековья, Шекспира до современных романтиков, прежде всего английских и немецких, — искал прежде всего на национальной почве. В отечественной художественной традиции наибольший интерес он проявлял к народной поэзии. Причем большинство романтиков пошло в этом отношении дальше, чем предусматривала программа их предшественника К. Бродзиньского, используя фольклор тематически и с точки зрения поэтики гораздо шире, связывая ориентацию на него с патриотически-бунтарскими стремлениями. Показательно и то, что фольклорные интересы романтиков не ограничивались фольклором собственно польским, а охватывали и творчество других народов: белорусского, украинского, литовского. Интерес к фольклору, охвативший ряд европейских литератур, затронул и Польшу. Как раз в этот период выдвигается идея собирания произведений народной поэзии. Горячим ее энтузиастом был Зориан Долэнга Ходаковский (псевдоним Адама Чарноцкого, 1784—1825), выступивший в 1818 г. с сочинением «О славянстве в дохристианский период», записывавший восточнославянский и польский фольклор, ряд лет работавший в России, прославившийся как собиратель славянских древностей, не получивший, однако, в свое время должной поддержки (из-за чего плоды многих его изысканий надолго остались в рукописи). В Галиции собирательскую деятельность ведет в 20-е годы Вацлав Залеский (1799—1849), выступавший под псевдонимом «Вацлав из Олеска». Его сборник польских и украинских песен был опубликован во Львове в 1833 г. Фольклористами были и некоторые литераторы (филомат Я. Чечот известен, например, как собиратель белорусских песен).

Польский романтизм вступал в литературу под знаменем национальности и народности. Оба эти понятия были для романтиков неотделимы друг от друга и по сути дела равнозначны: носителя «национального духа» они усматривали прежде всего в простонародье и мелкой шляхте, «народный элемент» ощущался и понимался не столько в социальном плане (хотя и эта сторона действительности романтизмом вовсе не игнорировалась), сколько как выражение национально-своеобразного, патриотического.

В связи со сказанным выше показательно то, что у колыбели польского романтизма стоял жанр баллады. Он был достаточно разработан к тому времени в зарубежной поэзии, и образцы его в Польше были известны (еще в начале века появились переводы и подражания английской балладе Ю. У. Немцевича, в конце 10-х годов — подражание бюргеровской «Леноре», в начале 20-х — переводы из «Песен Оссиана»; перевод шиллеровской «Перчатки» Мицкевич включил в «Баллады и романсы»; есть указание на то, что знакомство с «Людмилой» В. А. Жуковского было одним из стимулов обращения к балладе поэтов-филоматов,

и т. д.). Это использование борцами за национальную литературную самобытность жанра, родившегося за рубежом, на первый взгляд, парадоксально и противоречиво. Но противоречие здесь только кажущееся. Дело в том, что жанр баллады (впрочем, не только он) раскрывал широкие возможности национальной его интерпретации, насыщения своеобразным содержанием, использования фольклорной поэтики. Романтическая баллада ввела в польскую поэзию (или прочнее утвердила в ней) некоторые стихотворные размеры, взятые из народной песни, ввела в нее элементы народной речи, образные приемы фольклора и т. д. Некоторые из баллад (как, например, «Лилии» Мицкевича) имели непосредственный источник в определенной народной песне, некоторые были основаны на использовании распространенного фольклорного мотива (не обязательно песенного, иногда взятого из сказки, легенды и т. д.). При этом лучшие образцы польской баллады, прежде всего баллады Мицкевича, связывали обращение к фольклору с попыткой художественно воспроизвести хотя бы некоторые элементы народного миросозерцания. Наряду с балладой, фольклорной поэтикой стимулировался и несколько иной, родственный жанр (Мицкевич в заглавии своего цикла рядом со словом «баллады» поставил и «романсы»), восходивший к народной лирической песне и от собственно баллады отличавшийся меньшей ролью сюжетного элемента или вообще его отсутствием. Были и попытки (немногочисленные, впрочем) создания «польской версии», так сказать, «общеевропейского» балладного сюжета (у Мицкевича, например, это «Свитезянка», мотив которой связан с одной из баллад Гёте, и написанная несколькими годами позже баллада «Бегство», родственная сюжетно бюргеровской «Леноре», «Людмиле» Жуковского и т. д.). Вообще же к инонациональным сюжетам (например, античным, широко представленным у Шиллера) создатели польской баллады обращались сравнительно редко (наиболее интересное исключение — «восточная баллада», вроде «Ренегата» Мицкевича и Одынца). Не получила развития в Польше и баллада, идеализирующая рыцарское средневековье. Уже первый сборник Мицкевича раскрывал довольно широкий диапазон использования балладного жанра: появились и баллада интимно-лирического содержания, и героико-патриотическая баллада («Свитезь»), наряду с вещами мрачно-фантастического колорита звучали оптимистические тона, сверкали блестки народного юмора («Пани Твардовская»).

Вместе с Мицкевичем или вслед за ним к балладе обратились многие из поэтов филоматско-филаретского круга (Томаш Зан, Антоний Эдвард Одынец, Александр Ходзько — автор популярной баллады «Малина» и др.). Появились и многочисленные подражания, поток баллад, весьма неравноценных по своим качествам, большей частью неудачных. Чрезвычайно слабыми, например, оказались «Баллады и романсы» (1824) варшавянина

Стефана Витвицкого (1802—1847). Гораздо удачнее выступал он в другом жанре: создав парафразы народных песен и подражания им, получившие широкую популярность и сохранившие ее до наших дней благодаря написанной к этим текстам музыке Ф. Шопена и Ст. Монюшко.

Украинский фольклор (издавна находивший отзвук в польской поэзии) был в романтической лирике источником для произведений балладно-песенного жанра, известных под наименованием «думки». Так назвал, например, ряд своих юношеских произведений Юзеф Богдан Залеский (1802—1886), который вырос на Украине, а в 20-е годы переехал в Варшаву, где стал членом тайных патриотических организаций и кружка молодых романтиков, публикуя свои произведения в столичных журналах и альманахах (собраны в позднейшем львовском издании «Поэзии» 1838 г.). Украинской народной поэзии Залеский обязан не только тематикой своих произведений, взятой большей частью из исторического прошлого Украины, их фоном, который составляла украинская природа, их героем, которым выступал обычно сильно идеализированный и сентиментально-приглаженный «вольный казак», но и многими чертами их художественной формы, мелодичной напевностью, неподдельностью лирического чувства, своеобразием языка и стиля. Но при этом к Украине, ее истории и фольклору поэт обращался лишь в определенном, довольно ограниченном аспекте, в поисках задушевно-лирического элемента. Социальная правда, острые конфликты недавнего прошлого не попали в сферу его внимания. «Думки» Залеского окрашены вследствие этого сентиментальной идилличностью, их герои — казаки (изображенные как верные слуги Речи Посполитой), помимо идущих от фольклора черт народной речи и духовного склада, в частности, искренней и глубокой привязанности к родному краю, наделены и манерно-романтической чувствительностью, стилизованы под вкусы шляхетского современника. Бунтарское начало романтизма Залескому было в значительной степени чуждо, стремление его к народности не было достаточно глубоким и последовательным и, по верному наблюдению Ю. Словацкого, недалеко ушло от сентиментальной традиции Карпиньского и Князьнина. Поэзия Залеского хотя и оказала влияние на творчество некоторых романтиков, но именно вследствие незначительности своего идейного содержания большой роли в польском романтизме не сыграла. Еще явственнее это обнаружилось в следующий (после 1831 г.) период творчества эмигрировавшего во Францию поэта, о котором, забегая вперед, здесь стоит сказать несколько слов. В 30-е годы, когда Залеский был связан с демократической эмиграцией, творчество его еще вдохновляется Украиной, и, используя ее историю и фольклор, он создает крупные произведения — поэмы «Золотая дума» (1836), «Збаражский поход» (1839, обе опубликованы посмертно), «Дух

степей» (1836, опубл. 1841) — а затем отходит от общественной деятельности, попадает в плен консервативно-религиозных настроений (что выразилось и в ряде его произведений).

Критика прошлого века причислила Залеского — вместе с поэтами А. Мальчевским и С. Гощиньским, критиком М. Грабовским и некоторыми другими позже выступившими авторами — к так называемой «украинской школе» польского романтизма. Определение это, по традиции и по сей день бытующее в истории литературы, чрезвычайно условно, не основано ни на общности идейно-художественных стремлений очень разных по своей ориентации поэтов, ни на фактах литературной жизни («украинская школа» никогда не составляла группы, имевшей программу или манифест, единый центр литературной деятельности или печатный орган). Возникновение термина было обусловлено лишь общностью тематики этой группы романтических произведений и питавших их фольклорных источников. Интерес к Украине, обусловленный как народно-героическими традициями ее истории, так и богатством ее народно-поэтических традиций, был одной из черт, сближавших польских романтиков с русской поэзией того времени, также обращавшейся (поэмы Рылеева, «Полтава» Пушкина и т. д.) к украинской теме.

Воплощением романтической народности и свидетельством обращения к фольклору был в поэзии того времени, разумеется, не только «малый» балладно-песенный жанр. У Мицкевича прямым продолжением линии «Баллад и романсов», своеобразной попыткой дать как бы поэтический синтез народного нравственного кодекса стала II часть «Дзядов» (1823).

В сфере лирической поэзии важнейшим завоеванием романтизма был отказ от условности и манерности, характерной для классицистов и сентименталистов, от злоупотребления традиционно-мифологическими фигурами и риторическими стандартами, от стилизованно-схематических чувствительных героев («пастухов и пастушек») и переход к гораздо более непосредственному и живому выражению чувства. Романтизм вообще расширил область проявления лирического начала в поэзии (введение лирического элемента в поэму и драму, разработка лиро-эпического жанра баллады и т. д.) и вместе с тем обогатил и реформировал лирические жанры в строгом смысле этого слова. Большинство поэтов-романтиков, в их числе и Мицкевич, пробовало в начале творческого пути старые лирические жанры (ода, стихотворное послание и т. д.) и использовало классицистскую образность, но в дальнейшем существенно расширило свой лирический диапазон, развивая жанры и стихотворные формы (элегия, встречающаяся у Мицкевича, сонет, блестяще разработанный им же, испробованный юным Словацким, триолет, которым увлекался Т. Зан, и т. д.), не поощрявшиеся классицистской поэтикой, и обращаясь к малопопулярным ранее в Польше звеньям

мировой лирической традиции (Петрарка, Шиллер, Гёте, Байрон и т. д.).

Молодых романтических новаторов подстерегала на избранном пути опасность легких решений: замены одного шаблона другим (или, если использовать приписываемое Мицкевичу определение, смены классицистского «манекена» романтическим «маньяком»), подражательности, варьирования повторяющихся мотивов уныния, разочарования, таинственности и т. д. Черты такого рода банальности, безусловно, прокрадывались в лирику второстепенных поэтов, позднейших романтических эпигонов (что было подмечено Мицкевичем, а впоследствии жестоко высмеяно Словацким). Лучшие же образцы романтической лирики предохраняло от такой опасности живое чувство реальности, меры и такта. Романтизм насыщал лирику философской глубиной, размышлениями о мире и человеке, о противоречиях, им свойственных, настроениями скорби и неудовлетворенности жизнью, но вместе с тем и желанием преодолеть влияние сковывающих личность обстоятельств, устремленностью к иной действительности, жаждой перемен, которая — по мере развития общественного движения в стране и в зависимости от взглядов и темперамента поэта — выкристаллизовывалась в конкретные гражданско-патриотические идеалы.

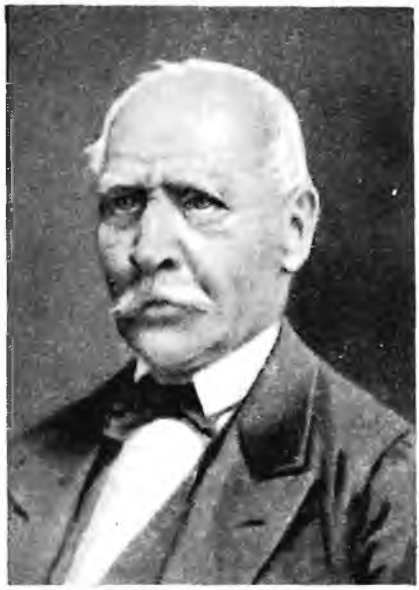
Чертами духовно стойкой личности, переносящей тяжелые жизненные испытания и идущей навстречу новому, неизвестному, наделен лирический герой («пловец», «пилигрим») Мицкевича, в чьем творчестве мы встречаем и романтический апофеоз дерзкого бесстрашия, преодоления препятствующих достижению цели стихий («Фарис», 1829). При этом патриотическое чувство романтики умели выражать не только в «высокой» декламационно-риторической, но и в задушевно-лирической манере. Пейзажная лирика романтиков, с одной стороны, свидетельствовала о ином, по сравнению с предшественниками, понимании прекрасного в природе (поэтизация стихий, «дикого» и экзотического пейзажа и т. д.), а с другой, — была насыщена большим эмоциональным содержанием, основывалась на связи изображаемого с лирическим субъектом, передаче поэтической картины сквозь его восприятие. Это предполагало единство разнообразных мотивов в романтической поэзии — переплетение мотивов пейзажной, философской («рефлективной»), интимно-любовной и т. д. лирики. Такого рода высокохудожественным лирическим синтезом можно считать, например, цикл «Крымских сонетов» (1826) Мицкевича.

Настроения и образы романтической лирики находились в прямой связи с настроениями польского общества в пору нарастания патриотического подъема, подчас были зашифрованным выражением бунтарски-освободительных стремлений — во всяком случае именно так понимались современниками. «Не только зеленые рощи и дубравы есть на польской земле, — писал романтический

критик, есть также гранитные скалы и пропасти, а в климате здешнем случаются бури и ураганы — как и в истории». Гражданская лирика, являвшаяся непосредственным выражением революционно-освободительных стремлений, естественно, не могла найти себе места на страницах подцензурной печати. Зато распространение «вольнолюбивых» стихотворений в списках было для тогдашней Польши явлением не менее характерным, чем для России 20-х годов. Не было, пожалуй, тайного общества, не имевшего в своей среде литераторов, некоторые общества вменяли своим членам в обязанность литературные занятия с целью «оживления национального духа», и очень часто дошедшие до нас стихотворения (одна их часть, оставаясь в рамках старой поэтики, имела уже приближавшее ее к романтизму общественное содержание, другая — была романтической в полном смысле слова) являются своеобразной летописью гражданского возмужания молодых патриотов. Так, например, в стихотворениях поэтов-филоматов юношеский культ дружбы, единства молодых душ, призывы к моральному совершенствованию, к дружескому состязанию на общественном поприще, к служению «в храме наук» и распространению просвещения среди соотечественников, переплетались со словами негодования по поводу ширящегося во всей Европе «гнета тиранов», унижения поляков, «влачащих в своей отчизне рабские путы», с напоминанием о победах предков, с чувством жгучей ненависти к поработителям, мечтой об отмщении «обид и измен» (особенно резко звучат эти ноты в стихах Я. Чечота), выливались в патриотический энтузиазм, в проповедь изменения существующего порядка. Наиболее яркий и совершенный образец такой поэзии — написанная в 1820 г. «Ода к молодости» Мицкевича, еще не разрывавшая с прежней поэтикой, но уже вполне выражавшая романтическое настроение.

В 20-е годы революционные стремления патриотических кругов приобрели в некоторых (правда, немногочисленных) образцах политической лирики явственно социальный и довольно радикальный характер. Здесь следует отметить относящийся к 1824 г. цикл «уманьской лирики» Северина Гощиньского (1801—1876), поэта, чье творчество и жизненный путь являются ярким примером совмещения в одном лице романтического энтузиазма революционного поэта и кипучей энергии конспиратора, солдата, публициста. Гощиньский, сын участника восстания Костюшки, выросший на Украине, связанный с варшавской конспирацией («Союз вольных поляков»), вошел в поэзию в 20-е годы. Все это время он странствовал по Украине как конспиратор, связанный с ячейками «Патриотического общества», организатор тайных молодежных кружков. В «уманьских стихотворениях» он не только ополчался против сковывавшего польскую нацию и мешавшего ее развитию политического гнета («Призрак рабства»), но и, проникнувшись ожиданием скорого революционного взрыва («Песнь вулкана»),

предрекал грозную расправу с королями — «венчанными разбойниками», с аристократами и «обскурантами» — «палачами народа», «апостолами ярма» и «темноты», «пиявками человечества», с князьями церкви, «святым одеянием» прикрывающими «ножи мясников» («Пир мести», написанный под явным влиянием II части «Дзядов» и передававший — в репликах хора заговорщиков с кинжалами — атмосферу патриотической конспирации). Он указывал на религию как на прислужницу тирании, выступал за «свободу мысли» («Молитва свободного», «Ковчег свободы» и т. д.).



Северин Гощиньский

Цикл Гощиньского в тогдашней лирике стоял особняком и не вызвал в романтизме заметного отзвука как вследствие недостаточной художественной выразительности и невозможности (вплоть до 1831 г.) опубликования, так и потому, что шляхетско-патриотические круги в массе своей были далеки от радикализма. Произведений, близких по настроению к лирике Гощиньского, мы в тогдашней польской поэзии можем отметить немного. Для русского читателя небезынтересно будет упоминание о поэте Маурицин Гославском (1802—1834), авторе поэмы «Подолия» (1826) и сборника «Поэзия» (1828). Он откликнулся на восстание декабристов стихотворением, написанным в 1826 г. в Одессе и называвшемся «На смерть Пестеля, Муравьева и всех погибших за русскую свободу», в котором он прославлял память мучеников, погибших за «святое дело Человечества».

Вторым, наряду с балладой, ведущим жанром польского романтизма, получившим наибольшее распространение на первом этапе его истории, была романтическая поэма или, если дословно перевести термин, которым пользуется польское литературоведение, «поэтическая повесть». Она явилась польской версией жанра, популярного во всем европейском романтизме того времени, на Западе ярче всего представленного в творчестве Байрона, в России — Пушкина и т. д. «Поэтическая повесть» противостояла прежде всего псевдоклассицистской эпике, достаточно сухой и безжизненной, строившейся по строгим стеснительным канонам. В ней нашли свое место многие характерные для романтической

поэмы приемы: и таинственность действия, и загадочность персонажей, и необычный колорит старины или экзотики, и фрагментарная композиция, и лирические отступления. Насыщение эпики лирическим элементом при одновременной драматизации действия, введение в повествование песен, баллад, а в некоторых случаях и диалога, были одним из проявлений производимой романтиками ломки старых жанровых перегородок. От однообразного течения стиха, от его «регулярности» романтики отказались: в их поэме оказались допустимыми и перемена стихотворного размера, и введение размеров, в поэме ранее не применявшихся, забытых или новых в польском стихосложении. Именно в «поэтической повести» ярче всего обрисовался романтический герой польской поэзии — с его необычной, как правило, трагической судьбой, в сложности и противоречиях характера, очень часто окутанный дымкой таинственности, и одновременно неотделимый от проблем народа, общества, истории, ставший в конце концов (и это составило специфику польского романтизма) лишь отражением более масштабных конфликтов, связанных с судьбами нации. При этом герой, находящийся в конфликте с обществом вследствие попрания его прав как личности, главенствующим в польском романтизме не стал. Бунтарь, переживающий личную драму, появляется впервые не в «поэтической повести», а в жанре довольно близком — лирической «монодраме» о любви и муках, которой явилась IV часть «Дзядов» Мицкевича (1823). Герои предповстанческих поэм юного Словацкого выражали уже скорее «общеромантический» тип героя, отверженного и протестующего, ущемленного как личность. Но это смыкание с ведущей проблематикой общеевропейского романтического движения — конфликт между личностью и обществом — оказалось довольно непрочным. Носитель индивидуалистического бунта, апологии гордого одиночества, всеобъемлющей «байронической» скорби и отрицания в польской поэзии не восторжествовал. Для этого не давала почвы трагическая национальная проблематика польского романтизма.

Польская романтическая поэма 20-х годов была преимущественно исторической поэмой (гораздо реже поэмой на экзотическо-ориентальный сюжет). Интерес к отечественной истории, характерный для эпохи бурного развития национального самосознания, был для польских романтиков не случаен и связан с современностью, с нарастающим освободительным движением. Произведения их часто оказывались воплощением актуальных политических идей, а в характерах героев просматривался человек современности, облаченный в «исторический костюм» (Мицкевич впоследствии прямо называл своего «Конрада Валленрода» политической брошюрой). Но актуальное содержание сочеталось в романтизме со стремлением к постижению исторической правды: романтики ставили целью передать «дух эпохи», считали обязательным для поэмы наличие «исторического колорита», вымысел, догадку, сво-

бодную интерпретацию сочетали с изучением и использованием исторических источников. Само понимание истории и смысла проникновения в нее для поэта стало в романтизме куда более глубоким, чем у псевдоклассицистов: историю начали интерпретировать как поле противоречий и конфликтов между сословиями, группами людей, народами, переплетающихся с игрой человеческих страстей, определяющих судьбы частного лица. Конечно, романтики были не в силах обнаружить и показать пружины, приводящие в движение исторический механизм (отсюда столь частый у них «роковой» поворот событий, трагическая загадочность обрушивающихся на личность ударов), но художественным инстинктом чувствовали наличие в истории каких-то, им еще непонятных сил, более могучих, чем человеческая воля, не прошли мимо и поисков тогдашней европейской мысли, занятой выработкой историко-философских концепций. Романтики как бы выводят историю из королевских дворцов и полководческих лагерей. В их поэме в водоворот исторических событий, иногда в их центр может попасть уже обыкновенный человек (хотя и с необыкновенной судьбой), и он-то в их творческой практике для постижения прошлого оказывается не менее, а даже более интересным. Из истории романтизм брал не одно лишь напоминание о доблести и благородстве предков в поучение современникам: он стремился понять историю, а это предполагало и наличие критического взгляда, замену апофеоза анализом. Патриотизм не мешал романтикам касаться и темных сторон национального прошлого. Как ни охотно, например, брались авторы романтических поэм за средневековые сюжеты, открывавшие простор для романтической поэтики, идеализация средневековья не находила у них места, ибо ее не допускали решавшиеся новым литературным направлением общественные задачи. При этом круг сюжетов «поэтической повести» отдаленным прошлым Польши и Литвы вовсе не ограничивался. Первым шагом в освоении жанра была поэма Мицкевича «Гражина» (1823), еще не выдержанная полностью в духе новой поэтики, но уже проникнутая романтической идеей патриотического самопожертвования и созвучная настроениям молодого поколения. За нею последовал ряд новых «поэтических повестей».

Как автор одного произведения — поэмы «Мария» (1825) — вошел в литературу Антоний Мальчевский (1793—1826). Он был уроженцем Волыни, окончил в 1811 г. Кременецкий лицей, служил в армии Княжества Варшавского (до 1815 г.), затем несколько лет провел за границей, в Германии, Италии (где познакомился с Байроном), Швейцарии (был первым из поляков, совершивших восхождение на Монблан). После возвращения на родину он снова поселился на Украине, затем переехал в Варшаву, где и издал за год до смерти свою «Марию». Сразу же причисленная современниками к плодам романтической школы, эта

историческая поэма действительно была произведением переломного характера. В ней встречаются образные и языковые приемы, характерные для сентиментальной прозы или трагедии и эпики классицизма, риторические персонификации (типа «Гордость», «Смерть», «Отчаяние» и т. д.), а наряду со стилистикой «книжно-романтической» выступает ряд приемов, выдержанных в духе фольклорной поэтики. Насквозь романтической была композиция: серия сменяющих друг друга картин с разрывами в описании происходящего (причем часто в наиболее напряженные моменты действия), с перемежением действия описаниями и отступлениями, с недосказанностью, восполняемой читателями. Совершенно в духе романтизма, утверждавшего поэтическую значительность человечески-индивидуального, Мальчевский отвел первостепенное место переживаниям, размышлениям героев. Лирически-психологический элемент пронизал всю поэму: пейзаж, например, неизменно сопутствовал настроениям персонажей, был параллелью к ним. Гощиньский ставил в заслугу автору «Марии» «мастерское воспроизведение в почти осязаемых персонажах глубочайших чувств с самыми мимолетными оттенками».

Мальчевский назвал свою поэму «украинской повестью». В украинских степях происходило ее действие, автор создал выразительные и задушевные картины местной природы, региональный элемент затронул образность и язык произведения. Мальчевский не писал об Украине в целом, а лишь о польской шляхте на Украине, но вывел в «Марии», пусть на втором плане, в качестве второстепенных лиц, казачество и слуг, трактуя их неизменно доброжелательно, в духе романтической народности, делая их даже носителями романтического настроения и выразителями существенных сторон авторского замысла. Сюжетную основу «Марии» составило действительное событие: нашумевшая под конец XVIII в. расправа магнатского рода Потоцких со шляхтянкой Гертрудой Коморовской, на которой вопреки воле своего отца женился Щенсный Потоцкий. Мальчевский перенес действие на век раньше, в пору татарских набегов и шведской войны, сделал главных героев (Вацлав, Мария, ее отец, старый Мечник) совершенно не похожими на своих прототипов — облагороженными и романтизированными. Столкновение между «правами сердца», нежным чувством влюбленной пары и чужой деспотической волей, нормами, которые установило общественное (здесь — внутри одного, шляхетского сословия) неравенство, Мальчевским представлен как поединок между честью, доблестью, чистотой и коварством, спесью, бесчеловечным самовластием. Конфликт этот для героев кончается трагически: смертью дочери сломлен Мечник, а Вацлав, потеряв жену, расстается с верой в добро, проникается «дикой Мрачностью», «бешеной Алчностью крови... крика... погребального звона». Ожиданием печального конца пронизана вся поэма: и предчувствия героев, и мрачные тоны, преоб-

ладающие в пейзажных описаниях, и играющие важную роль в поэме специальные «вставки» (например, «Песня масок» со зловещим рефреном: «Ах, в этом мире смерть все сметет, червь зародится и в пышном цвете»), и авторский комментарий, сквозь который проходит мотив бренности человеческого бытия, обреченности всего чистого и благородного. Такой колорит «Марии» (автор назвал ее в посвящении «мрачным полотном») критика объясняла влиянием Байрона. Еще Мицкевич писал: «Последнее слово польского поэта, который ближе всего идет по следам Байрона, — это тоже крик отчаяния. Мальчевский, не находя уже на земле никакой достойной цели своих стремлений, не имея, о чем сожалеть, обнажает оружие против всего общества, ибо усомнился в торжестве великих чувств и великих мыслей». Но несомненное влияние Байрона, которого Мальчевский знал и высоко ценил, было не слишком широким (польский поэт не усвоил байроновского революционного бунтарства) и тоже нуждается в объяснении.

Автор «Марии» принадлежал к поколению, пережившему бурную эпоху наполеоновских войн, которая была для многих польских патриотов эпохой несбывшихся надежд и иллюзий, и более — был очевидцем того, как во всей Европе революционные потрясения сменились полосой господства реакции. Но от новых веяний общественной жизни он остался как бы в стороне. Сопоставление старых надежд с действительностью Королевства Польского (поэт прибыл в Варшаву и напечатал «Марию» как раз в годы усиления реакции) для поэта, не связанного с волной нараставшего освободительного движения, стало источником разочарования и пессимизма. Настроения эти получили отзвук и в трагедии Вацлава — жертвы обмана и предательства, героя, в котором (и это не противоречило романтическому историзму) исторической реальности куда меньше, чем отражения живой современности, героя, для которого ратное мужество и слава оборачиваются личной трагедией, крахом всех надежд и чаяний. Разочарование не вылилось у Мальчевского в разрыв с патриотической традицией («Мария» была одним из первых в романтизме произведений, национальную традицию поэтизировавших), но того воодушевления, которое было характерно для поколения патриотических конспираторов, в ней не было и не могло быть. Не приобретя революционно-оптимистической настроенности 20-х годов, патриотические стремления Мальчевского выразились в общетрадиционной и идеологически расплывчатой форме — в идеализации бесхитростной и суровой солдатской доблести, рыцарской чести, ставящей «общее благо» выше «приватного интереса», доблести, олицетворением которой является в поэме отец Марии — старый Мечник. Сделано это было с известным ущербом для историзма: ни реальные прототипы героев поэмы, ни действительность XVII в., времени упадка Речи Посполитой, материала для созда-

ния столь идеальной фигуры не давали. Но вместе с тем образ Мечника был «очеловечен» вложенным в него психологическим содержанием, трогательным изображением отцовской любви и горя. Поэма же в целом не стала идеализацией шляхетской старины, благодаря главной жизненной основе своего содержания — изображению феодального преступления. Объективное содержание представленного в поэме конфликта, выразительное изображение некоторых сторон старопольского быта, умение передать атмосферу прошлого, наряду с достижениями в обрисовке психологии героев, многочисленными достоинствами языка, стиля и образов, обеспечили поэме Мальчевского прочное место в истории польской литературы.

Несколько иначе, чем автор «Марии», подошел к украинской теме Северин Гощиньский в поэме «Каневский замок» (1828). Поэма эта положила начало характерному для радикального крыла в польском романтизме и продиктованному его интересом к социальным конфликтам, к борьбе угнетенных масс обращению к историческому прошлому Украины, которая на протяжении последних веков существования Речи Посполитой была местом наиболее решительных и широких народных движений против феодально-помещичьего и национального гнета. Это и определило своеобразие «Каневского замка», посвященного знаменитой «колиивщине» 1768 г., на фоне современной ему романтической поэзии. Прогрессивной трактовкой украинской темы поэма выделялась в ряду произведений того времени, и это привлекло к ней благожелательное внимание виднейших украинских писателей. Иван Франко называл впоследствии Гощиньского «одним из величайших мастеров польского слова и одним из самых героических сынов польского народа».

Герой поэмы, казак Небаба — при всей очевидности его родства с распространенным в тогдашней литературе романтическим персонажем — стал не просто романтическим страдальцем и мстителем, разновидностью «благородного, но несчастного разбойника», а действующим лицом в широкой социальной трагедии, был представлен в конечном счете как одна из жертв произвола, испытанного многими. Судьба его, прошедшая сквозь далеко не новые для романтического жанра фазы (любовь, потеря возлюбленной, переворот в душе и внутренняя опустошенность, неукротимое стремление к мести, трагическая гибель), мотивировалась не случаем и не проклятием рока, а временем, событиями, нравами. Не стремясь к созданию социального полотна и пользуясь приемами, характерными исключительно для романтической поэтики (загадочная таинственность в развитии действия, обилие отступлений, тяготение к мрачным краскам, к изображению ужасного и необычного, преступления и безумия, и т. д.), Гощиньский попытался и объяснить изображаемые им события. Причину народного возмущения он, как истинный демократ, увидел в насилиях, твори-

мых шляхтой, и на нее возложил вину за происшедшее. «Он хотел, — как отмечено еще Мохнацким, — показать историческое событие таким, каким оно сохранилось в преданиях тамошнего люда...» Обращение к сравнительно недавнему прошлому было в «Каневском замке» не только средством создания исторического и локального романтического колорита: оно сопровождалось указанием на то, что и во времена поэта «таков же мир и те же преступленья», заповедью новых социальных потрясений.

Появившийся в том же, 1828 г. «Конрад Валленрод» Мицкевича — наиболее показательный пример подчинения исторического сюжета проблемам современности, национально-освободительного движения. Поэма выразила не только общий его дух, но и стоявшие перед ним проблемы. Она была не только обращением революционно-патриотического авангарда к современникам, но и в какой-то мере его исповедью, показом его изнутри, в противоречиях и трудностях. От нее ведет начало наиболее типичный для польского романтизма герой, чья драма является выражением национального бедствия. Специфика польской «поэтической повести», принципы ее романтической поэтики воплотились в «Конраде Валленроде» с наибольшей последовательностью и художественной выразительностью. «Поэтическая повесть» заняла, таким образом, первое место среди жанров раннего польского романтизма, и показательно, например, что именно к этому жанру относилось большинство первых опытов молодого Словацкого, начавшего писать во второй половине 20-х годов, уже после «романтического перелома».

Уже в самом начале своего развития романтизм выдвигает задачу преобразования отечественной драматургии. Идеалом было достижение национальной самобытности. В стремлении к этому использовался фольклор, народная фантастика (и не обязательно подлинная, а конструируемая поэтом) и, разумеется, полностью отвергались классицистские каноны. Путь этот открыл в 1823 г. Мицкевич виленско-ковенскими «Дзядами». Создание такой, новой на польской почве «свободной», «фантастической драмы» — с акцентом не на сюжетную основу действия, его единство и законченность, не столь на обрисовку характеров в столкновениях и конфликтах, сколь на морально-философскую проблематику, подчиняющую себе все стороны замысла, — было явлением, родственным тем жанровым поискам, которые имели место в других литературах (ряд драм Байрона, «Фауст» Гёте) и т. д. Такой тип драматургического решения в раннем польском романтизме единственным не был. Словацкий, например, в своих первых опытах («Миндовг», 1829; «Мария Стюарт», 1830) обратился к жанру исторической трагедии, к драме романтических страстей и сильных характеров, политических конфликтов и потрясений, отмеченной влиянием романтического освоения шекспировских тра-

диций. (Высоко оценил эти традиции и Мицкевич, называвший себя «заядлым шекспиристом», советовавший «размышлять над каждой пьесой Шекспира», переведший отрывок из «Ромео и Джульетты».) При всем этом романтическая драма не только не завоевала в то время польской сцены, но и не стала на первом этапе развития польского романтизма его ведущим жанром. Первые пьесы Словацкого были опубликованы уже после восстания 1830 г. Ряд драматических произведений романтиков (вроде «Изоры» А. Э. Одынца) не отличался художественными достоинствами. Разрушение жанровых перегородок выливалось подчас в создание вещей, находившихся как бы на пограничье лирического и драматического жанров (наиболее яркий пример такой «драматизированной поэмы» — IV часть «Дзядов» Мицкевича) и оказывавшихся адресованными к читателям поэзии.

В еще меньшей степени становление романтизма затронуло в этот период польскую прозу. Зачинатели его были прежде всего или исключительно поэтами и бросали стих только ради критики и публицистики. Можно, например, счесть проявлением новых веяний в прозе ранние повести и романы Зыгмунта Красиньского. Но написанные 16—18-летним юношей, эти произведения (в жанре «романа ужасов», философско-исторической и фантастической прозы и т. д.) не оставили заметного следа в литературе, ибо шли вразрез с главной линией развития романтизма.

С романтизмом было связано и обновление польской литературно-эстетической мысли. Вторая половина 20-х годов ознаменовалась новой волной споров о романтизме и классицизме. Но теперь они происходили в иной, чем несколькими годами раньше, обстановке. Литературные дискуссии получили конкретную связь с отечественной художественной практикой: появились великолепные образцы «своего», польского романтизма. Укрепились позиции его сторонников в литературном мире. Центром романтического движения стала в первую очередь Варшава, где сложился кружок съехавшихся в столицу молодых энтузиастов нового направления. Там же выходили в 20-е годы печатные органы романтиков: «Дзенник варшавский» (1825—1828), «Газета польска» (1826—1831), «Курьер польский» (1829—1831). Споры 20-х годов велись в обстановке нарастающего патриотического движения и приобрели под его влиянием политическую подоплеку и резонанс. Позднее один из участников тогдашних дискуссий (Ю. Б. Островский) вспоминал: «Под стягом романтизма, разрушавшего старые правила в искусстве, философии, мы призывали к политической революции. Спорами о романтизме и классицизме мы усыпляли бдительность наших цензоров, наших угнетателей, убежденные, что если мы сумеем разрушить ученые правила, если сумеем приучить умы поляков к свободному взгляду на вещи, то тем самым мы легко дадим им осознать наше политическое унижение, попрание наших свобод».

Действительно, размежевание литераторов на классицистский и романтический лагери в основном (не абсолютно) соответствовало размежеванию политическому (конспираторы, будущие повстанцы против консервативно-либеральных кругов). Еще первая романтическая программа, родившаяся вне Варшавы (предисловие Мицкевича), ставила в прямую связь возможность расцвета литературы с наличием в народе национально-патриотического подъема и политической свободы. Романтическая критика на конкретных литературных примерах (таких, как «Крымские сонеты» и «Конрад Валленрод», «Мария» и «Каневский замок») доказывала, что именно поэзия романтизма и есть та оригинальная, вполне национальная литература, которая нужна Польше и которая полностью соответствует уровню общеевропейского умственного и культурного развития. В этом, а также в более широком и углубленном понимании народности состоял тот шаг вперед, который она сделала по сравнению с Бродзиньским, говорившим о необходимости национального начала в художественном творчестве, но конструировавшим свои концепции наивно-умозрительно, в отрыве от конкретной литературной современности. В позиции наиболее ярых из классицистов (выраженной не только в печатной полемике, до которой они зачастую не снисходили) также давали себя знать политические симпатии. Они проявились прежде всего в нападках на простонародный элемент в романтической поэзии (как шедший вразрез с изящным вкусом) и на романтические стремления к демократизации литературы. Переходя на конкретную почву, классицисты, как правило, либо ограничивались голословным раздраженным отрицанием нового, либо обнаруживали неспособность к цельному взгляду на произведение и сводили дело к фиксированию «погрешностей» против языка и стиля, провинциализмов и варваризмов, к частным замечаниям, иногда явно школярским и схоластическим. Впрочем, некоторые из классицистов (Ф. С. Дмоховский, Ф. Моравский) заняли в споре примирительную позицию, либо с оговорками признавая за романтизмом право на существование, либо, по крайней мере, отдавая должное таланту его зачинателей. Когда в 1829 г. вмешался в спор находившийся в России Мицкевич (статья «О критиках и рецензентах варшавских»), он получил возможность отнестись к классицизму уже свысока, как ко вчерашнему дню литературы. Но в оценке литературной Варшавы великий поэт решительно ошибся: романтизм и в столице с успехом завоевывал умы.

Самым видным романтическим критиком 20-х годов был Маурициий Мохнацкий (1804—1834). Уроженец Украины, он учился во Львове и Варшаве (лицей и университет, откуда Мохнацкого исключили), с юношеских лет участвовал в патриотической конспирации. Соединение интереса к искусству с общественной деятельностью, с занятиями философией и политикой обусловили

широту воззрений Мохнацкого. В его политической биографии есть и страницы, свидетельствующие о некоторой непоследовательности, ограниченности (особенно в вопросах социальных), шаткости и даже малодушии, но вместе с тем он был убежденным республиканцем, сторонником революционных методов действия и в вопросе о национальной независимости не шел на уступки и компромиссы. Мохнацкий как критик занимался не только литературой: он писал о музыке и театре. В философии он стоял на позициях немецкого идеализма (в основном Шеллинга), чью эстетику пытался перенести на польскую почву для обоснования романтической литературной концепции. Это не было, однако, сильной стороной его взглядов: из немецкой идеалистической философии Мохнацкий (усвоивший ее не в лучших образцах) не сделал достаточно глубоких выводов, во всех его построениях она не ощущается как вещь органически необходимая. Самое ценное в теориях Мохнацкого — это подчеркивание выдающейся роли литературы в национальной жизни, понимание литературы как «самопознания нации в своем естестве», постановка перед нею общественных задач. Романтизм был в его понимании тем велик, что его поэты «трубили в уши соотечественникам, что минуло время, когда у нас писали стихи в честь изящных женских ножек и искусно завитых кудрей. Пустились они в более возвышенный полет!» По-иному он сформулировал и задачи критики, потребовав от нее прежде всего историзма и умения оценивать созданное писателями: «Критика никогда не приказывает, не судит. Критика не говорит: «должно быть так, а не иначе», она проникает в суть исторического духа народа, рассматривая памятники его художников, произведения его мудрецов, песни его поэтов». Мохнацкий был одним из лучших мастеров публицистической прозы, стиль его изобиловал блестящими сравнениями, меткими определениями, характеризовался воодушевлением и страстностью. Ограниченность взглядов Мохнацкого сказалась и в некоторых конкретных его суждениях: переоценка роли прошлого в национальном сознании, недооценка роли фольклора в поэтическом развитии, призыв обратиться в романтической литературе к древнескандинавской мифологии (против чего возразил статьей «О романтизме» уже Иоахим Лелевель) и т. д. Но в целом его литературная деятельность имела большое прогрессивное значение. Итоги первого этапа польского романтизма Мохнацкий подвел в основном своем сочинении — книге «О польской литературе в XIX веке», завершенной за несколько месяцев до восстания. После восстания Мохнацкий к литературной критике уже не вернулся, успев написать в эмиграции лишь два тома «Истории восстания польского народа».

Под литературными спорами 20-х годов окончательно подвело черту национальное восстание, начавшееся в ночь с 29 на 30 но-

ября 1830 г., через четыре месяца после революции во Франции. Начала восстание группа патриотов-заговорщиков, напавшая ноябрьской ночью на Бельведер, резиденцию великого князя Константина в Варшаве. Среди «бельведерцев» был поэт Гощиньский. В подготовке умов к восстанию, в расширении революционных настроений, романтизм сыграл огромную роль. «Слово стало плотью, а Валленрод — Бельведером», — так охарактеризовал Гощиньский воздействие романтизма на польское общество. Взрыв восстания революционные романтики приняли как итог своей деятельности, осуществление своих целей. «Время, наконец, перестать писать об искусстве, — заявил в предисловии к своей книге Мохнацкий. — Теперь, несомненно, иное занимает наши умы и сердца. Мы импровизировали прекраснейшую поэму Национального Восстания! Сама наша жизнь — это поэзия. Звон сабель и грохот орудий — таков будет с этой поры наш ритм и такова мелодия». Сам Мохнацкий выступает как демократический публицист, деятель возрожденного «Патриотического общества», вступает в повстанческую армию. Кроме него и Гощиньского, участвовали в войне и другие литераторы: Залеский, Гославский, ставшие известными позже — Гарчиньский, Поль, Белёвский, Семеньский, Зелиньский, Ю. Дунин-Борковский и др.

Маурицай Мохнацкий

Ход восстания показал иллюзорность надежд на национальное единство и правоту тех, кто не доверял аристократии, видя в ней противника революции. Восстание начали военные и народ Варшавы, но власть была в руках консервативно-аристократической партии. В Национальное правительство был преобразован старый Административный совет Королевства Польского. Затем диктаторская власть была вручена противнику революционной борьбы генералу Хлопицкому. Сменившее его правительство объединяло и консерваторов, и оппозицию, но возглавлялось магнатом Адамом Чарторыским. Аристократия стремилась погасить восстание, закончить его путем переговоров с Николаем I. Сейм, избран-

ный еще до восстания, как огня боялся революционных мер и лишь под нажимом общественного мнения провозгласил в январе 1831 г. низложение Николая I. После того как в пределы Королевства вступила царская армия (под командованием Дибича, а затем Паскевича), начались военные действия, но велись они с польской стороны нерешительно и в конечном итоге кончились неудачей. Вовлечению народных масс в восстание его консервативное руководство решительно противилось: сейм высказался против социальных реформ и отверг предложения о даже незначительном улучшении положения крестьян. Левые силы восстания, опиравшиеся на революционно настроенную шляхту и городской плебс, оказались слабы, во многом разобщены, не подготовлены к острой политической борьбе, хотя вместе с тем выдвинутые «Патриотическим обществом» и демократической повстанческой публицистикой требования решительной революционной войны, республики и гражданских свобод, социальных реформ (в том числе в пользу крестьянства), идеи революционного союза с другими народами (революционеры сформулировали боевой девиз восстания: «За нашу и вашу свободу», в восставшей Варшаве была организована манифестация в память пяти казненных декабристов) имели в развитии польской демократии большое значение (Энгельс дал в частности высокую оценку мерам, которые предлагал Лелевель). Революционное выступление населения Варшавы в ночь с 15 на 16 августа 1831 г. руководством восстания было подавлено. Все это определило характер восстания, ставшего, по известному определению Энгельса, «консервативной революцией», а в конечном счете обрекло его, при значительном перевесе сил царской армии и при отсутствии какой-либо ощутимой поддержки со стороны Запада (которой напрасно ожидали консерваторы), на поражение.

Период восстания продемонстрировал победу романтического направления в литературе, показал, что оно сделалось в полном смысле этого слова властителем дум польского общества. В восставшей Варшаве оказалось возможным опубликование многих написанных ранее, но не предназначенных для печати произведений, которые сыграли роль по сути дела революционных воззваний. Несколько раз повстанческая пресса публиковала, например, «Оду к молодости» Мицкевича.

Повстанческая поэзия, свободная от цензурных пут, была поэзией политической, боевой и актуальной. Создавали эту поэзию и авторы, выступавшие ранее (Гощиньский, издавший в 1831 г. сборник стихов «Побудка», Маурициий Гославский и др.), и те, кто стал известен лишь во время восстания: Ю. Словацкий, Райнольд Суходольский (сборник «Излюбленные песни», 1831), Стефан Гарчиньский, Константы Гашиньский, Францишек Ковальский и др. Она запечатлела главнейшие события восстания, откликаясь на ход военных действий, воспевая успехи польского

оружия, призывая к патриотическому самопожертвованию, к решительному наступлению на врага. Апеллировавшая к широкой шляхетской массе, творимая наскоро, по горячим следам событий, она не стремилась к особой глубине, сложности, значительности содержания. Как правило, простая и непритязательная по форме, поэзия эта как бы приноравливалась к текущему дню и наиболее популярными в ней были ритмы боевой солдатской песни. Она вышла преимущественно из демократических повстанческих кругов: поэтому немало появилось в 1831 г. стихотворений, где давало себя знать критическое отношение к нерешительности повстанческих властей и командования. Выделяется среди них «Мазурка в честь диктатора, который первым заложил основы гибели национального дела», проникнутая резкими «якобинскими» настроениями (и что весьма характерно, написанная народным мазурским говором). Автор ее, М. Гославский, открыто призывал к расправе с изменниками и заявлял, что пренебрегающие «святым долгом», прежде всего диктатор Хлопицкий, достойны виселицы. Прозвучали в поэзии и надежды польских демократов на братскую солидарность других европейских народов с польским восстанием («Могилы Праги» Гославского, «Битва под Гроховом», «К народам» Гарчиньского и т. д.), в том числе и надежды на пробуждение и сочувствие русского народа. Выделялась в поэзии того времени и глубиной содержания, и художественными достоинствами лирика Словацкого (это был по сути дела дебют поэта, которым он привлек к себе внимание читателей).

Осенью 1831 г. штурмом и капитуляцией Варшавы (6—7 сентября) и переходом остатков разгромленных польских войск через российско-прусскую границу (октябрь) была дописана последняя страница восстания. Его героические эпизоды и трагические дни, а главное — причины его гибели и упадка, происходившая в нем борьба разных сил становятся в течение ближайшего времени (к ним будут возвращаться и спустя многие десятилетия) предметом живейшего интереса польских демократических мыслителей и передовых писателей. Под свежим впечатлением от разгрома восстания начинается следующий этап истории польской литературы.

Адам Мицкевич

(1798—1855)

В истории польской литературы деятельность Мицкевича — это пример крупнейшего по своему значению влияния гениальной личности на историческое развитие, влияния, обусловленного прежде всего способностью выразить дух времени, чаяния нации. Она увенчалась снисканием редкого по силе воздействия авторитета художника слова среди нескольких поколений соотечественников. В первую очередь это было следствием огромной силы таланта. Но нельзя сбрасывать со счета и другое: подтверждение идей, проповедуемых поэтом, собственной его жизнью. Мицкевич в духе своей эпохи ощущал необходимость осуществления и этой цели. Она вдохновляла его на участие в революционных движениях своего времени. Она определила его место во всемирной литературе: не столь уже частое в истории — повторим сказанное о Мицкевиче А. В. Луначарским — «сочетание в одном лице поэта мирового значения и поэта революционного». В утверждении польской литературы на стезе общественного служения, в том преобладании, которое получил в ней тип художника-патриота, традиция Мицкевича сыграла роль определяющую.

В литературе Мицкевич неизменно выступает как первопроходец: основывает новое направление — романтизм, намечает своей творческой практикой содержание двух его этапов — поискового и наиболее зрелого, — восстанавливает связь родной поэзии с передовым литературным движением Европы и поднимает ее к его уровню, придает ей неповторимо своеобразный в своей национальной специфике облик, выражает широту ее исканий, вплоть до пламенной революционности и крайних форм мистицизма. Обновитель — в опоре на завоевания Просвещения — литературного языка, национального стихосложения, он необычайно обогатил их и открыл путь для нового поиска, новых открытий.

Исключительность положения Мицкевича в национальной культуре обостряла и борьбу вокруг его творчества: были и попытки однобоко-ложного его толкования, использования ради узких целей, упрощения сложного пути поэта. Но на всех этапах развития культуры Мицкевич оказывался необходимым — и

Адам Мицкевич

с приобщением масс к его наследию углублялось восприятие всего оставленного им потомкам.

Неоценим вклад Мицкевича в установление связей между литературами Польши и России. Это было время, когда пути двух литератур в ряде моментов тесно соприкасались, ибо много общего было в решавшихся общественных и культурных задачах. Близким, ценимым как-то по-особому друг декабристов и Пушкина стал в нашей стране еще при жизни. Поэзия его претерпела времена суровых цензурных гонений, чтобы в наши дни прийти к русскому читателю уже полностью и послужить сближению народов, идеалу, который исповедовался великим сыном Польши.

Адам Мицкевич родился 24 декабря 1798 г. на хуторе Заосье, близ Новогрудка. Детство его и молодые годы протекали в Белоруссии и Литве. Ощущение связи с краем юности, с его природой, с укладом жизни его обитателей, прежде всего довольно многочисленной местной шляхты, с Польшею связанной языком, культурой, исторической традицией, но всегда сохранявшей и чувство своей «литовской» самобытности, не покидало поэта всю жизнь. И не случайно в творчестве величайшего из гениев польского слова Литва выступает как обозначение родины подчас не реже, чем Польша.

Отец будущего поэта, Миколай Мицкевич, был адвокатом, поместьями не владел и, скончавшись в 1812 г., оставил семью в трудном материальном положении. Мать, Барбара, урожденная Маевская, была дочерью эконома. Детство свое Адам провел преимущественно в кругу шляхты безземельной и среднего достатка, общался и с местным крестьянством. Среда, его взрастившая, была, таким образом, достаточно демократичной и не была замкнуто польской. Это стоит учитывать, следя за его духовным развитием и сталкиваясь с такими чертами, как устойчивые фольклорные интересы, представления о необходимости мирного сожительства народов, восприимчивость к славянской идее, неприязнь к аристократии, знание быта в широком социальном разрезе, неизменное народолюбие. К тому же отец участвовал в свое время в восстании Костюшки, служил под началом Ясиньского, возглавлявшего отряды повстанцев в Литве, а в канун нашествия Наполеона на Россию поддерживал связи с эмиссарами из Варшавского княжества. Юный Адам был свидетелем похода 1812 г., появления в его родных местах солдат-поляков и отступления «Великой армии». Впечатления эти были одним из источников увлечения «наполеоновской легендой», от обаяния которой поэт не мог никогда избавиться, ибо она была связана с памятью о днях, когда в крови и пушечном дыме менялся облик континента и теплилась надежда на восстановление польской государственности.

Первоначальное образование Мицкевич получил в школе монахов-доминиканцев. В 1815 г. он поступил в Виленский универ-

ситет казеннокоштным студентом. Университетским годам поэт обязан был не только приобретением весьма основательных познаний (особенно в области античной филологии). Не меньшее значение имел в его жизни первый опыт общественной деятельности, которым обогатило Мицкевича участие в филоматско-филаретских кружках.

Мицкевич входил в число шести студентов, положивших в 1817 г. начало «Обществу филоматов». Он был одним из составителей его уставов, менявшихся и совершенствовавшихся. Как свидетельствуют переписка поэта и дошедшие до нас документы филоматского архива, Мицкевич был сторонником, а по большей части и инициатором тех перемен, которые претерпевала эта организация, поддерживал все, что постепенно выводило ее за рамки обычных обществ земляческого типа, кружков студенческой взаимопомощи и научно-литературных занятий. Он последовательно выступал за то, чтобы существование общества хранилось в тайне, требовал от товарищей строгой конспирации. Общество виделось ему как некая своеобразная «республика юных», созданная не без влияния социальных утопий, своеобразно противостоящая несправедливой окружающей действительности, основанная на равенстве членов и строгом соблюдении законов-уставов, в миниатюре реализующая идеал истинной свободы, неподчинения насилию и предрассудкам. Увлекала Мицкевича и мысль о распространении влияния филоматов на молодежь с целью подготовки ее к активной патриотической деятельности. Не уменьшается его участие в жизни виленских организаций и в пору, когда возникают общества «променистых», а затем «филаретов» с широким членством и территориально разветвленной сетью, хотя участие это теперь многим осложняется: и положением поэта, обязанного после окончания университета в 1819 г. принять назначение учителем в захолустное тогда Ковно и оторванного таким образом от товарищей (с которыми он, впрочем, регулярно переписывался и общался во время наездов в Вильно), и его душевным состоянием. Как раз на эти годы приходится увлечение поэта Марылей Верещака, принесшее ему тяжелые переживания, ибо брак оказался невозможен и Марыля стала вскоре женою графа Путкамера.

Ранние стихотворные опыты Мицкевича можно в какой-то степени рассматривать как своеобразный поэтический дневник филоматского содружества. В дружеских посланиях, праздничных стихах, застольных гимнах он откликался на микрособытия дружеского кружка, поэтизировал филоматские лозунги, выраженные в одном из ранних стихотворений («Украсим чело венками»... 1819) лапидарной формулой: «отчизна, наука, добродетель». Формула эта применительно к деятельности филоматов имела свое конкретное наполнение.

Культ науки, знания, учения был показателем того, что поле, на котором выступило новое поколение, было весьма основательно перепахано в эпоху Просвещения, традиции которого формировали мировоззрение Мицкевича и его друзей. Скрывались за ним и элементы социального самосознания: филоматы происходили из шляхетских семей среднего достатка и вовсе не обеспеченных, в условиях потери национального государства и политического значения шляхты единственную возможность утвердиться в жизни они имели в образовании и личном труде, питали явную неприязнь к титулованным и состоятельным «паничам». (В документах общества прямо заявлялось, что магнатских сыновей в него принимать не следует, что «молодежь из средних классов таит в себе наибольшее число талантов».)

Аналогичную значимость приобрел в филоматской лирике и лозунг «добродетели», демонстрировавший типично просветительскую веру в добрую природу человека, испорченного лишь неестественными условиями и предрассудками. Он был и противовесом сарматско-шляхетской традиции, ибо потерю независимости патриотическое сознание связывало с нравственным уровнем XVIII в. Филоматы видели для молодежи нового столетия путь к самоутверждению в сознательном формировании характера, в выковывании собственной судьбы. При этом моральные требования не сводились ими к избавлению от пороков, от эгоизма, лени, «лести, хитрости и роскоши» и не сопровождались аскетическим самоограничением. Филоматские стихи Мицкевича бурно жизнерадостны, гармонически оптимистичны, призывают «пользоваться жизнью». Ведущим их мотивом является апофеоз дружбы, наиболее ценной в глазах филоматов межчеловеческой связи, кровно необходимой для поколения, которое — что у Мицкевича проскальзывает уже в самых ранних стихах («Уже с лица небес...», 1818, и др.) — отмечено печатью избранничества и призвано к осуществлению благородной миссии.

Лозунг «отчизны» в формуле филоматских целей стоял на первом месте, ибо морально-мировоззренческое самоопределение молодежи имело гражданское назначение. Содержание его могло, однако, выявиться лишь в процессе далеко не завершенного преображения филоматов в организацию действия. Большинство их не вышло за пределы идей либерального реформаторства. Иною была судьба Мицкевича, иною была линия развития его поэзии. Начав со стремления быть голосом группы сотоварищей, он создал произведения, увлекшие целое революционное поколение. Из юношеской кружковой поэзии выросли знаменитые «Песнь филаретов» (1820) и «Ода к молодости» (1820), снискавшие аудиторию куда более широкую, чем филоматская.

«Песнь филаретов», написанная как гимн-обращение к братьям по обществу, была пронизана оптимистическим жизнеутверждением, верою в то, что молодые «братья» — сила, способ-

ная «двигать миры». Ее призыв мерить «силы по намерениям», а «не намерения по силам» стал чеканным выражением смелости, революционного дерзания. «Ода к молодости» своей классической формой и образностью в общем еще вмещалась в чтимые тогда поэтики, но форму эту прямо-таки разламывал изнутри поразивший современников романтический энтузиазм. Революционного молодого современника захватывало в ней все: контраст аллегорических образов Молодости и Старости, т. е. смелого самопожертвования и трусливого благоразумия, братства бойцов и эгоизма «существователей», вселенски-космическое ви́дение мира, соответствовавшее грандиозной цели поколения, и страстность обращения к единомышленникам:

Досягни, куда глаз не глянет!
Чего разум неймет, исполни!
Орлим взлетом молодость прянет,
Обнимая перуны молний!

Перевод П. Антокольского

При наличии классицистских приемов высокого стиля (обобщающе-абстрактные и мифологические образы, соответствующий словарь и т. д.), при теснейшей связи содержания с лучшими из боевых традиций Просвещения здесь в полный голос зазвучали романтический пафос отрицания старого, скованного «заплеснéвевшей корой» мира, призыв повести его «новыми путями», «подавив насилие насилием», заповедь грядущего «мира духа», рождаемого «любовью», «молодостью» и «дружбой», приветствие «зорьке свободы», возвещающей восход «солнца избавления». Эта патетическая устремленность в наступающий день человечества, масштаб предрекаемого поэтом обновления всей «глыбы мироздания» были не только поэтичнее, но и шире, значительнее (при несомненной своей недосказанности) простых воинственно-патриотических мечтаний, и очень скоро «Ода», разошедшаяся в списках (лишь в 1827 г. она была без ведома автора напечатана во Львове), была принята на вооружение передовой молодежью. Весьма выразительно говорил об ее влиянии противник романтизма К. Козьмян: «Наконец, появилась «Ода к молодости», бесспорно, прекрасная с точки зрения поэзии, но каковы были ее следствия? Она вызвала полное помешательство в умах молодежи и молодежь почувствовала себя всем в отчизне, в патриотизме, в литературе. Революционные стремления в литературе слились со стремлением к политической революции. С этого момента патриотизм и революция во всем, везде и всегда стали синонимами. Мицкевич толкал в этом направлении умы молодежи на всем пространстве польской земли». Так отразилось в творчестве Мицкевича охватывавшее патриотические круги общества революционное брожение, и в политическую атмосферу эпохи, гениально схваченную поэтом, входит как неотъемлемая часть и

сама «Ода». Подобное соотношение между поэзией и действительностью в принципе останется для Мицкевича характерным во все годы последующей его славы.

Филоматский опыт, отражавший развитие ситуации в стране, был определяющим аспектом движения Мицкевича к романтизму. Он был связан с мировоззренческими и литературными исканиями, с осмыслением европейского литературного процесса. Уже в этот период заложены были основы выдающейся эрудиции, которую отмечали в Мицкевиче многие современники (в том числе русские). О литературных симпатиях его свидетельствует список хотя бы тех поэтов, которых он в разное время переводил: Данте, Петрарка, Шекспир, Вольтер, Гёте, Шиллер, Байрон, Ж. П. Рихтер и другие. Этому сопутствовал жгучий интерес к поискам западноевропейской общественной мысли: к размышлениям Руссо об обществе, цивилизации, морали, к историческим концепциям Гердера, к шлегелевским и шиллеровским эстетическим теориям и т. д.

Кумиром лет литературного ученичества (непродолжительного, завершившегося на университетской скамье) для Мицкевича стал Вольтер, через увлечение которым проходила, как правило, тогдашняя передовая молодежь. Мицкевич работает над переводом «Орлеанской девственницы» и создает две подражательные поэмы — «Анеля» (1817, по повести Вольтера «Воспитание девушки») и «Мешко, князь новогрудский» (1817, у Вольтера — «Воспитание принца»). Вольтеровское вольнодумие и язвительная ирония пленяли молодого поляка и в достаточно фривольном своем проявлении, которое воспринималось как ниспровержение предрассудков, и в антиклерикальном аспекте. Вольтерьянство Мицкевича было недолговечным. Позднее появятся у него и недоброжелательные высказывания о вольнодумной философии XVIII в. Но нелады с официальной догмой, своеобразная еретическая закваска останутся для него характерными на всю жизнь.

В своих поисках Мицкевич противостоял французскому классицизму, влияние которого в Польше оставалось тогда преобладающим. Симпатии его устремляются в сторону немецкой и английской литературы, к писателям, чьи имена были связаны с художественными открытиями, обновлением национальных литератур (Стерн, Байрон, Гёте, Шиллер).

Среди мастеров отечественной литературы XVIII в. наибольшим авторитетом у Мицкевича пользовался Трембецкий, новатор в области языка, мастер поэтической образности, привлекавший силою и ясностью выражения, эстетическим вкусом (в 1822 г. Мицкевич выступил с комментариями к «Зофьювке»). Вообще отечественная просвещенческая традиция была усвоена молодым поэтом достаточно широко. Показательно, например, что он обращается к герои-комическому жанру, разработанному Красицким, Венгерским и др., и в неоконченной поэме «Картофель»

(1819), где описывалось открытие Америки, дает — в вольтерьянском духе — ироническое, подчас обличительное изображение святых, а также демонстрирует довольно радикальное понимание заветов предшествующего столетия, говоря о временах,

Когда Король-Народ, всей властью облеченный,
Всех деспотов своих на гибель обречет
И новой вольности в Европе свет зажжет!

Перевод В. Луговского и М. Живова

Кое-что себе близкое нашел Мицкевич в поэзии сентиментализма. Карпиньский был им ценим за простоту и доступность, за то, что действие его идиллий происходит «просто в деревне» и выступают в нем «обыкновенные люди». Позднее Мицкевич признавался, что «не написал бы своих баллад, если бы не было Карпиньского и Немцевича».

Баллады Мицкевича создавались в основном в течение 1819—1821 гг. Они преобладали в первом томе его «Поэзии», изданном в Вильно по подписке в 1822 г. В книгу вошло и небольшое число лирических стихотворений, а также вещи, с романтическим бунтом не связанные (например, «Шашки», перекликавшиеся с «Шахматами» Кохановского). Пафос и историко-литературный характер вступления к тому — статьи «О романтической поэзии» — во многом определялись состоянием тогдашних дискуссий. Как бы отвечая тем, кто видел в романтизме принесенную извне моду, поэт стремится установить исторические корни новой поэзии и этим обосновать ее право на существование в польской литературе. Он рассматривает романтизм как издавна существующее начало, род поэзии, встречающийся у разных народов и в разные эпохи. Но, в отличие от Бродзиньского, он делает свой выбор и выступает как решительный противник псевдоклассицизма. Пристрастная резкость (впрочем, совершенно в духе времени), с которой он осуждает французскую поэзию XVII в., была выступлением против подражательности и манерности, вредивших польской литературе. В качестве эстетических образцов Мицкевич называет произведения Шекспира, английской литературы начала XIX в. и т. д. Необходимые условия расцвета литературы он видит в ее последовательно национальном характере, ориентации на массы, развитии политической жизни.

Полемика продолжалась и за пределами статьи, причем, облеченная в поэтическую форму, приобрела бóльшую остроту и конкретного адресата. Отвечая в «Романтике» Снядецкому и его единомышленникам, поэт демонстрировал свою неудовлетворенность узко просветительским мировосприятием и вытекающими из него выводами. Но когда в балладе ведется спор между «разумом», эмпирическим знанием и «чувством», «верой», «сердцем» (ученый «старец» и крестьянская девушка, а также солидарный с ней автор), его нельзя рассматривать как упрощенно-плоский

выбор между рациональным и иррациональным в пользу последнего и нельзя свести к простой защите фантастического элемента, чудесного в поэзии, поэтической ценности даже народных суеверий. Полемика невольно приобретает смысл более широкий: энтузиазму, порыву в неведомое отдается предпочтение перед ограниченно-самодовольной «мудростью» и осторожной трезвостью, что имело совершенно ясный смысл в нараставшем тогда конфликте между патриотизмом и национальным оппортунизмом. Ратуя против пассивного преклонения перед очевидностью, поэт выступал в сущности против приспособления к существующим политическим и социальным условиям, защищал право на воодушевление, дерзость и надежду. А аргументировал он свой выбор ссылкою на то, что так верует простонародье, на авторитет массы. Упрек, адресованный «старцу со стеклышком», звучал как упрек образованному обществу, презирающему «темную толпу»:

Народу груз мертвых правд ненавистен...
Миры тебе в капле, в пылинке открыты,
А чуда не видишь, живых ты не знаешь истин...
Сердце имей — и в сердце смотри ты.

Перевод П. Карабана

Поиски «живой правды», стремление проникнуть в «народное сердце» являются как бы лейтмотивом балладного цикла. Открывающее том стихотворение «Первоцвет» может рассматриваться как нечто вроде эстетического манифеста: формальной правильности, красоте, ценимой лишь знатоками, противопоставляется бесхитростная простота, естественность, а образец ее, по мысли Мицкевича, давала народная поэзия. Но фольклоризм поэта охватывал сферу более широкую, нежели поиски сюжетно-образной свежести, должен был дать то, чего недоставало поэту в просвещенческом миропонимании. Поступаясь цельностью и четкостью представлений о действительности, он сохранял оптимистическое в конечном счете ее восприятие и определенность моральных критериев. Отношение к миру осталось в принципе конструктивным, без обесценения и принижения реальности, без пессимистической ее трактовки, без признания ее лишенной смысла и непонятной. Использование фольклора Мицкевичем было избирательным, основанным на переработке, стилизации, контаминации и переосмыслении мотивов. (Следование конкретному фольклорному источнику в «Лилиях» осталось для цикла в целом исключением.) Патриархально-консервативные стороны фольклорного миросозерцания оставались при этом, как правило, на втором плане. Для Мицкевича не было самоцелью использование фольклорной фантастики, в народном художественном мышлении его привлекал в первую очередь нравственный аспект. Фантастический мир его баллад, в котором проведена была четкая граница между добром и злом, находили возмездие предательство, неверность, душевная

черствость, за обиженного вступались сверхъестественные силы, был миром строгих нравственных требований (как бы их стражем и выступало «чудесное»), миром, романтически противопоставленным окружающей действительности. Национально-народный колорит баллад сам по себе мог служить пробуждению патриотических чувств, но Мицкевич предпринимает и попытку непосредственно связать фольклорный мотив с утверждением героического самопожертвования, столь настойчиво воспевавшегося впоследствии романтиками («Свитезь»).

Ощутимый налет сентиментальности, который присущ отдельным балладам («Певец», «Рыбка», «Возвращение отца», «Холмик Марыли» и т. д.) можно до некоторой степени считать данью прежнему лирическому стилю. Многое здесь объясняют и обстоятельства написания «Баллад и романсов», некоторые из которых были страницами романа поэта с Марылей (она была их «заказчицей» и адресатом), романа, развивавшегося не без влияния книжно-эмоциональных норм своего времени. Но при всем этом доверие Мицкевича к фольклору было бо́льшим, чем у предшественников. Простонародное начало как более чистое и естественное в балладах как бы противостояло панскому образу жизни. Проскальзывали в них и отражение социальных противоречий, при этом через распространеннейший фольклорный сюжет о крестьянской девушке, обманутой паничем («Рыбка»), а также реалии простонародной жизни: изображая, например, в «Холмике Марыли» горе потерявшего возлюбленную парня, автор заставляет его вспоминать о крестьянских заботах, о расстроенном хозяйстве. Соприкосновению с народной психологией сопутствовали ломка языковых норм, установленных эстетикой классицизма, обогащение литературного языка за счет просторечия, говоров (в том числе белоруссизмов) и т. д. Новизна в изображении человеческих чувств, выражение черт национального характера и простота художественных средств, их разнообразие, владение и лирической, и героико-патетической, и сатирической интонациями, мастерство пейзажа, живость языка, энергичный, богатый ритмами стих, — все это помогло Мицкевичу одержать победу в стремлении утвердить новое направление польской поэзии.

Через год после «Баллад и романсов» выходит второй том «Поэзии». В него входят поэмы «Гражина» и «Дзяды». Мицкевич предпринимает освоение уже более крупных жанров, кое в чем чуть отступая по сравнению с балладами, но в основном развивая их новаторский поиск. «Гражина» положила начало героико-патетической линии польского романтизма и освоению им исторического жанра. При этом выбор сюжета из эпохи достаточно отдаленной и для публикации в Вильне политически нейтрального (Литва в борьбе с Тевтонским орденом) не исключал переклички настоящего с прошлым: в поэме изображена ситуация, когда иноземный натиск ставит под угрозу само существование

народа. История нужна была поэту не только для воодушевления читателя, но и как предмет осмысления: в «Гражине» выведен властитель, изменяющий общенациональному делу, корысть и гордость вступают в противоречие с патриотизмом. Автор оперирует моральными категориями, достаточно близкими его собственному времени. А в среде конспираторов-энтузиастов должны были встретить понимание и сочувствие строки поэмы, отрицающие компромисс, возможность сговора с неприятелем:

У нас простой оратай, —
Не то, что князь, — твой подданный любой
Возненавидел злобный и лукавый
Нрав крестоносца. Крымскую чуму —
И ту литвины предпочтут ему:
Им легче лечь костьми в борьбе кровавой,
Чем увидать врага в своем дому,
И лучше руку на огне держать им,
Чем обменяться с ним рукопожатьем.

Перевод А. Тарковского

Являясь первым шагом в освоении нового жанра «поэтической повести», поэма Мицкевича уже отошла от образцов классической эпики прежде всего новизной своеобразного сплава эпического и лирического элементов, хотя романтические приемы еще не нашли в ней развернутого применения. В героях, данных статически, без особой усложненности, определяющих себя выбором в конфликтной ситуации (повиновение мужу и любовь к родине, частный княжеский и общелитовский интерес и т. д.), уже не было одноплановости, намечалось и просматривалось романтическое совмещение противоположных начал, возможность глубокого внутреннего перелома (красавица-жена превращалась в бесстрашную воительницу, гордый князь — в безутешного возлюбленного, восходящего на погребальный костер). Со старой традицией согласовывалась апелляция к «высоким» чувствам читателя (впрочем, без прежней высокопарности), но утверждение бескомпромиссной борьбы с захватчиками, безусловного примата гражданского долга, вера в увлекающую силу подвига и самопожертвования были одновременно чрезвычайно характерны для нового патриотического сознания, определившего впоследствии основную линию идейного развития польского романтизма. Сюжет поэмы четко концентрировался вокруг одного события и вместе с тем строился так, чтобы добиться стремительного развития действия и создать атмосферу романтической загадочности (происходящее окутано таинственностью и до конца разъясняется лишь в эпилоге поэмы). В описаниях, батальных сценах нельзя не заметить влияния классицистского стиля (ряд метафор, эпитетов, сравнений, определенные черты поэтического синтаксиса и т. д.), но ему сопутствовали элементы, творившие колорит отдаленной эпохи,

романтическую эмоциональность (пейзаж использовался, например, как средство создания настроения и т. д.). Мицкевич стремился создать эпическую поэму народно-героического плана и подчеркивал это в финале «Гражины», ссылаясь на увековечение памяти о героине в народной песне.

Примером еще более решительной ломки канонов классицизма явилась лирико-драматическая поэма «Дзяды». В 1823 г. Мицкевич опубликовал вторую и четвертую части поэмы: недостающие части либо намеренно не были созданы, либо не удовлетворили поэта и были им уничтожены. Лишь после смерти Мицкевича были найдены некоторые фрагменты I части «Дзядов». Названием поэмы, как пояснял автор во вступительной заметке, послужило название местного простонародного обряда поминовения умерших. Однако прямые связи с фольклорными источниками в ней занимали в общем второстепенное место: обряд, на который ссылался автор, обосновывая своеобразие произведения, дал лишь композиционную опайку широкому авторскому замыслу. Воспроизведению его посвящена вторая часть: в четвертой доминирует уже другая тема — тема страдающей личности. Мицкевич менее всего был этнографом: он стремился связать с духом фольклора свою романтическую концепцию человека. По концепции этой (в «Дзядах» еще морализаторски-наивной) истинный человек — это тот, кто вкусил не только радости, но и горечь жизни, жил не только для себя, но и для других, был гуманен и отзывчив к чужим страданиям. Морализаторский пафос поэмы связывал ее с эпохой Просвещения, проникнутой стремлением исправлять человека и общество. И наличие его в произведении Мицкевича было естественным: мысль о моральном возрождении общества в те годы часто оказывалась равнозначной стремлению к политическому возрождению нации. Взгляд на простолюдина как на носителя естественно-нравственного начала, противопоставляемого испорченным «верхам» общества, роднил поэта с концепциями демократического крыла европейского сентиментализма, полнее всего выраженными у Руссо, а отчасти был и реакцией на недавний исторический опыт Польши, погубленной развращенной аристократией.

Вместе с тем — и в этом проявилась в «Дзядах» решительность романтического перелома — нравственный критерий поэт обосновывал уже не рационалистическим представлением о естественном человеке, а скорее народным инстинктом и опытом. Роль судьи человеческих поступков он отвел народному коллективу. Хор крестьян, руководимый кудесником, судит жизнь и деяния умерших, произносит свои сентенции по поводу участи душ, не нашедших успокоения в загробной жизни (дети, не изведавшие жизненных испытаний, безжалостный пан, девушка, никого не любившая), и утверждает, что посмертного блаженства не удостоится тот, кто «горя не познал на свете», кто «человеком в этой

жизни не был», кто «с землей не знался здесь на свете». Моралистика Мицкевича предусматривала активное отношение к жизни, как бы искала путь между ригористическим ограничением личности и эгоистическим индивидуализмом, основана была на сочувствии тем, к кому действительность оборачивается горькой своей стороной. При этом область нравственного суждения коснулась и тех сторон человеческих отношений, которые входили в сферу социальную: в сцене приговора над жестоким помещиком было сказано о страданиях народных низов.

И вслед за этим в произведение вторгается глубоко личная тема. В конце второй части впервые появляется главный герой «Дзядов» Густав, четвертая же часть, необычная по форме (монодрама, драма-исповедь), явилась по сути дела его монологом. Этот поразительный по откровенности и страстности рассказ о любви и муках героя, разлученного с любимой, был во многом автобиографическим, соответствовал истории отношений поэта с Марылей, правда, поэтически трансформированной, так что обвинительный акт против возлюбленной получился — при обилии подлинных деталей — не во всем точным и справедливым. Но, несмотря на автобиографизм, Мицкевич и здесь сохранил фантастическую основу драмы, выведя героя «призраком», «умершим для людей», и как бы усугубив этим остроту его конфликта с обществом. Четвертая часть «Дзядов» ввела в польскую литературу романтического героя, влюбленного страдальца и бунтаря. История беззаветной и всепоглощающей любви была рассказана с такой искренностью и смелостью, с таким обнажением внутреннего мира героя, что само по себе это явилось откровением для тогдашней польской литературы, в которой впервые с такой силой и редкой достоверностью зазвучала человеческая страсть, появилась личность, протестующая против попрания своих прав. Но основанием романтического бунта Мицкевич сделал не только личную, любовную драму. Сентиментальный влюбленный, прозванный современниками «польским Вертером» (сам он в монологе ссылается не только на Гёте, но и на «Новую Элоизу» Руссо), пришел к ощущению (правда, смутному) дисгармонии между правами сердца и законами действительности, между стремлениями и возможностями страдающей личности, которой бессильны помочь и благочестивые утешения, и дружба, и планы по-просвещенчески конструктивной деятельности. Не только несчастный любовник произносил в «Дзядах» свой бурный монолог, но и плебей-интеллигент, ощущающий себя жертвой «тирании денег и титулов». Героя сводит с ума не просто женское малодушие: виновным оказывается мир, устроенный так, что для прав сердца в нем нет простора. Скорбным упреком в адрес возлюбленной, слабого духом «ветреного существа», сопутствовали и язвительные выпады против «вельможных панов», отнявших у героя возлюбленную, против притеснителей красоты и высоких чувств (в эпизодах появляются

духи бездушного ростовщика, богатого пана, тупоумного цензора, «льстецов больших вельмож, чернильных писак»). Ведется спор между Густавом и священником, его наставником и воспитателем, представляющим традиционную мораль — одновременно религиозную и просвещенческую, позитивную в отношении к действительности, мораль, которая оказывается бессильной в столкновении с индивидуальным страданием, ибо оно плод коренной неустроенности мира. Отчасти это было и отражением разочарования в филоматских идеалах предшествовавшего периода. И не случайным было, по-видимому, объединение в едином (не получившем целостного завершения) замысле поэмы темы интимно-личной и более широкой, фольклорно-народной. Оно подчеркивалось тем, что в заключительной части монолога, как бы возвращаясь к пафосу «Баллад и романсов» и второй части «Дзядов», Густав протестовал против запрета церковью и властями народного обряда, просил вернуть «дзяды»:

Ведь коль сородича и впрямь народу жалко,
Народ ему свечу поставит над могилой, —
Та свечка стоит грош, но светит с большей силой,
Чем тысячи лампад, зажженных лицемерно
В фальшивом трауре...

Перевод Л. Мартынова

Фрагменты первой части могут быть еще одним аргументом в пользу того, что замысел произведения Мицкевича определялся разными компонентами, не только автобиографическими: в них вырисовываются черты романтического «сына века», неудовлетворенного своим временем, охваченного неясной мечтой о новом идеале, родственного другим героям тогдашней европейской литературы, выросшим в той же интеллектуальной атмосфере. Но драма попранного негодующего чувства, герой которой от вертеровского протеста шел к отрицанию более резкому, почти байроновскому, в польском романтизме осталась все-таки обособленной: для самого Мицкевича «Дзяды» оказались скорее расчетом с пережитым, чем открытием новых горизонтов. Позднее Мицкевич вернется к своему герою, чтобы трактовать его по-новому, в свете событий национальной трагедии.

«Дзяды» (включая и не опубликованные в 1823 г. фрагменты I части) были попыткой реформировать польскую драму, отказавшись от классицистских канонов. Сама их форма («свободной», фантастической драмы) была подсказана этим намерением: по мысли Мицкевича, обращение к исконно славянскому обряду, ведущему свое существование еще от языческих времен, было залогом драматической самобытности (в обоснование он ссылается на то, что и античная трагедия родилась из празднеств и таинств древних греков). Вводя в драму элементы фантастики (появление призраков-видений, общение действительного мира с «потусторон-

ним» и т. д.), Мицкевич использовал некоторые приемы мистерийных действ, обратился и к элементам оперной поэтики (введение хора, песен, баллад, и т. д.), что шло вразрез с классицистскими нормами. Границы жанров были решительно сметены. Возник своеобразный синтез, включающий в себя и элементы драматического действия, и лирический монолог, который сам по себе мог бы составить целую поэму, и сатирические строки, и смелую фантастику, и воспроизведение народного обряда, хоры и балладу. Незавершенность замысла, отсутствие единой, пронизывающей все произведение идеи были, однако, причиной того, что Мицкевич не был доволен «Дзядами» и в письмах отзывался о них отрицательно. Тем не менее они были продолжением поисков, начатых «Балладами и романсами», следствием стремления поэта к демократизации литературной формы. «Дзяды» не случайно подвергались особенно язвительным нападкам сторонников классицизма, которых раздражали народно-фольклорные элементы в поэме. Широкий читатель был более благожелателен. Сравнительно рано поэма стала известна и в России.

В год, когда первые томики Мицкевича волновали польского читателя, приобретая новому направлению и сторонников, и недоброжелателей, автор их был выключен из польской литературной жизни. В жизни Мицкевича произошло потрясение, как бы стершее личные переживания предшествующих лет. В 1823 г. царские власти напали на след филоматско-филаретских организаций. В октябре этого года в келье обращенного в следственную тюрьму базилианского монастыря в Вильне оказался со своими товарищами и Мицкевич. Следствие, которое возглавил сенатор Новосильцев, придало обществам самое серьезное значение, было долгим, придирчивым и закончилось приговорами достаточно суровыми (вплоть до крепостных работ и солдатчины). Участие Мицкевича (находившегося большей частью вне Вильна) было благодаря его собственной осторожности, сдержанности ближайших друзей, согласованной тактике арестованных, значительно преуменьшено в глазах властей или скрыто вообще. Поэт подвергся наказанию сравнительно мягкому: высылке во внутренние губернии Российской империи. 25 октября 1824 г. он выезжает из Вильна и прибывает в Петербург в дни знаменитого наводнения, описанного в пушкинском «Медном всаднике». В начале 1825 г. поэт получает назначение в Одессу.

Тяжесть ссылки, продлившейся четыре с половиной года, была для Мицкевича смягчена благожелательным приемом, который был оказан ему в русском обществе, и приобщением к литературной жизни русских столиц. Окружение его составили в те годы не только сотоварищи по несчастью и проживавшие в России поляки: поэт завязывает многочисленные знакомства среди русских. На первом месте — и по хронологии и по степени важности — следует поставить его сближение с будущими декабристами, осуще-

ствившееся в первые же недели после прибытия в Петербург. Члены Северного общества К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев станут теми, кого Мицкевич несколько лет спустя первыми упомянет в поэтическом послании «Русским друзьям». Почва для сближения не была исключительно литературной, хотя Рылеев еще до встречи с польским поэтом взялся за перевод двух его баллад «Лилии» и «Свитезянка», хотя «Вольное общество любителей российской словесности», служившее декабристам легальным прикрытием, содействовало установлению польско-русских культурных связей. Если буквально толковать строки из рекомендательного письма, данного ссыльному поэту при отъезде из Петербурга в Одессу, Мицкевич был для Рылеева «к тому же и поэтом». Главное же в отношении к ссыльным полякам определялось известной рылеевской фразой: «по чувствам и образу мыслей они уже друзья». Вряд ли мы получим когда-либо исчерпывающее решение вопроса о прикосновенности Мицкевича к деятельности первых русских революционных организаций. Но рядом данных подтверждаются широта его связей в кругах, оппозиционных царизму, и осведомленность об имевшем место в России революционном брожении (подробно он говорил о нем в своих парижских лекциях 40-х годов). Можно отметить, что юг Украины, куда поэт добивался назначения, был местом, где велась оживленная конспиративная работа. Небезынтересно и то, что из числа тех, с кем Мицкевич встречался в 1824—1825 гг., значительная часть либо привлекалась к следствию по делу декабристов, либо позднее приняла участие в польском восстании.

Во всем том, что написал Мицкевич в год, предшествовавший восстанию декабристов (а он был в его творческой биографии исключительно плодотворным), нет и тени подавленности, нет и намека на капитуляцию перед жизненными испытаниями. И здесь сыграли роль, конечно, не столько блистательная популярность поэта в одесском обществе, где он был принят в светских салонах, польских и русских (позднее сам Мицкевич расценивал свой образ жизни в России как стремление «обмануть деспота»), сколько атмосфера нарастания оппозиционных настроений. Лирика 1825 г. (ее и называют циклом «одесских лирических стихотворений») изобилует светлыми тонами, характеризуется бурно-радостным восприятием жизни. На ней лежит печать обретенной внутренней свободы, творческой уверенности. Сентиментально-наивные ноты, налет дидактизма пропадают окончательно. И вместе с тем поэт полностью сохраняет темперамент борца. Романтизм его становится более мужественным и зрелым, выбор трудной, подчас горькой доли — более решительным. Вот одно из его стихотворений 1825 г.:

Когда увидишь чели убогий,
Гонимый грозною волной, —
Ты сердце не томи тревогой,

Не застилай глаза слезой:
Давно исчез корабль в тумане,
И уплыла надежда с ним;
Что толку в немощном рыданье,
Когда конец неотвратим?
Нет, лучше, с грозной бурей споря,
Последний миг борьбе отдать,
Чем с отмели глядеть на море
И раны горестно считать.

Перевод М. Живова

Не пропадают в поэзии Мицкевича и тема патриотическая, размышления о судьбах страны, интерес к историческому прошлому. Так, в стихотворении «Привал в Упите» он воскрешает многозначительный эпизод из жизни феодальной Польши, связанный с мрачными сторонами ее устройства, со своекорыстием и предательством. И цели своего творчества Мицкевич определяет в конечном счете как связанные с высоким назначением, говоря в заключительных строках последнего одесского стихотворения («Размышления в день отъезда»): «Летим и отныне никогда не снизим полета...»

Тот факт, что ссылка не ослабила творческой энергии Мицкевича, что талант его засверкал новыми гранями, окреп и возмужал, дал себя знать прежде всего в области интимной лирики, обогатил любовную тему в польской поэзии произведениями по-настоящему высокого мастерства. Внутренний мир лирического героя, богатство его натуры, развивающееся чувство передавались автором одесских стихотворений 1825 г. и любовных сонетов во множестве фаз и оттенков, в смене психологических состояний, в показе искренних движений души. Область условно-манерного была существенно сужена (можно отнести к ней, например, лишь несколько идеализированный образ возлюбленной в ряде стихотворений и некоторый налет светского «изящества», трактуемого при этом с оттенком явной иронии). Нередки были зато в стихотворениях Мицкевича случаи, когда в лирический мир в изобилии вторгались реалии окружающей среды, приметы житейской обыденщины, иронически воспринимаемой поэтом-романтиком (скажем, полунасмешливая зарисовка светского салона). Неповторимая жизнерадостность и изящество одесских стихотворений нашли выражение и в их отточенно-завершенной форме, в пластичности образов и редкой музыкальности (характерно, что многое из цикла одесских стихотворений — даже в переводах — было использовано в русском романсе [1]).

[1] Например, на текст стихотворения «К. Д. Д.» (Когда в час веселый...) в Польше написал музыку Шопен. В России к переводам его обращались в разное время Алябьев, Глинка, Чайковский, Направник, Кюи, Римский-Корсаков и др. (всего около 20 композиторов).

В Ришельевском лицее, куда Мицкевич хотел получить назначение, не оказалось вакансий. Власти не разрешили ссыльному поэту остаться на юге. После длительной ведомственной переписки последовало соглашение на зачисление Мицкевича в канцелярию московского генерал-губернатора, и в конце 1825 года он переехал в Москву, полный впечатлений, привезший новые произведения (результатом предпринятой в сентябре 1825 г. поездки в Крым стали знаменитые «Крымские сонеты»). Переезд совпал с разгромом восстания декабристов. Естественно, что связи поэта с передовыми кругами русского общества возобновляются не сразу и приобретают теперь преимущественно литературный характер. Мицкевич выступает с проектом издания в России польского журнала «Ирида», призванного, по его мнению, содействовать сближению двух литератур, сотрудничает в журнале Н. А. Полевого «Московский телеграф», активно пропагандировавшем его поэзию, и публикует там несколько статей и заметок. Присутствуя на литературных вечерах в Москве и несколько позднее в Петербурге (куда он переехал в 1828 г.), Мицкевич выступает с прославившими его импровизациями. Переводы из Мицкевича появляются в целом ряде изданий («Московский вестник», «Северные цветы», «Невский альманах», «Сын отечества» и т. д.). Весьма внушителен длинный список русских писателей, Мицкевича знавших, ценивших, переводивших, упоминавших его имя в стихах, переписке, воспоминаниях (Жуковский, Баратынский, Дельвиг, Вяземский, Козлов, Полевой и ряд других). Именно в России к Мицкевичу приходит слава, широкое признание, с которым не спешила варшавская критика. Если и раньше, когда Мицкевич был признан первым поэтом филоматского круга, в нем начали складываться сознание своего положения среди современников, уверенность в значительности своей миссии и таланта, умение противостоять критике, то теперь приходит и понимание своей роли в европейской литературе, своего представительства на культурном форуме народов.

Одним из наиболее важных событий пребывания Мицкевича в России было его сближение с Пушкиным, с течением времени выросшее в символ единения и дружбы культур и народов. Первая встреча поэтов произошла осенью 1826 г. О значении ее вряд ли кто сказал лучше, чем А. И. Герцен: «Пушкин возвратился и не узнал ни московского, ни петербургского общества. Он не нашел больше своих друзей, — не смели даже произносить их имена; только и говорили, что об арестах, обысках и ссылке: все были мрачны и устрашены. Он встретил на минуту Мицкевича, этого другого славянского поэта, они протянули друг другу руки, как на кладбище. Над их головами бушевала гроза...»

Отношения Пушкина и Мицкевича характеризовались доброжелательностью и взаимным уважением. Широко известно сти-

хотворение Пушкина, где Мицкевич изображен пророком «времен грядущих, когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся» (оно дополняется целым рядом упоминаний имени польского поэта в других пушкинских стихах). Мицкевич в стихотворении «Памятник Петру Великому» представил Пушкина человеком, олицетворяющим свободолюбивые стремления России, веру в падение самовластия.

Еще в Москве Мицкевич присутствовал на чтениях «Бориса Годунова» и в письме к одному из друзей весьма одобрительно отозвался о трагедии Пушкина: «Пушкин почти одного возраста со мной ... в разговоре очень остроумный и увлекательный, читал много и хорошо знает новейшую литературу; о поэзии у него чистые и возвышенные понятия. Написал теперь трагедию «Борис Годунов»; я знаю несколько сцен исторического характера; хорошо задумана и детали прекрасны...» Пушкинский сонет «Воспоминание» Мицкевич перевел на польский язык. Пушкиным был сделан перевод вступления к «Конраду Валленроду», а позднее, в 30-е годы, двух баллад Мицкевича. Следует подчеркнуть, что взаимное уважение поэтов устояло в труднейшем испытании: разгромленное царизмом восстание 1830 г. они оценивали с противоположных позиций. Свидетельства этого уважения приводились выше, можно сослаться также на статью Мицкевича «Пушкин и литературное движение в России» (1837), высокую оценку им пушкинского творчества в позднейших, парижских лекциях.

Первой книгой, которую выпустил Мицкевич в России, были «Сонеты», отпечатанные в 1826 г. в типографии Московского университета. Создание вошедшего в эту книгу цикла «Крымских сонетов» можно счесть моментом, когда творчество Мицкевича ближе всего сходится с развитием русской поэзии. Сам автор стал свидетелем их благосклонного приема русской публикой и имел возможность написать из Москвы: «Почти во всех альманахах (альманахов здесь выходит множество) фигурируют мои сонеты: они имеются уже в нескольких переводах ... Я уже видел русские сонеты в духе моих». Счастливой была и последующая судьба цикла в русской поэзии: она отмечена и обращением к нему виднейших поэтов (во главе с Лермонтовым), и серией украшающих историю русского перевода удач (Майков, Бунин). Сыграло свою роль характерное для 20-х годов увлечение русских читателей и журналов и романтизмом, и «ориентальной» темой (вспомним, сколькими яркими страницами обязана Кавказу и Крыму наша поэзия). И вряд ли мы ошибемся, утверждая, что в обстановке подавленности, характерной для периода после 14-го декабря, появление «Крымских сонетов» с их звучанием «вольным и широким» (если повторить слова Герцена о поэзии Пушкина) пришлось как раз вовремя. Великолепные своей стихотворной формой, яркостью и пышностью красок описания

роскошной природы юга скреплялись в них единым лирическим настроением, образом героя — «пилигрима», который, не сгибаясь под ударами судьбы, перенося испытания разлуки и странствий, остро тоскуя по отчизне и близким, «ищет бури», созвучной настроению мятежной души. В облике героя побеждает жажда активного вмешательства в жизнь, упоения борьбой, и она противостоит настроению пассивного созерцания, мысли о смирении и ничтожестве человека перед лицом величественной природы.

И в Варшаве сонеты вызвали живой (хоть и не единодушный) интерес, обострили споры между сторонниками и противниками романтизма. Варшава приближалась к восстанию. И одной из искр, воспламенивших молодых патриотов, стало крупнейшее из созданных в ссылке произведений Мицкевича — поэма «Конрад Валленрод», изданная в начале 1828 г. в Петербурге.

Эпоха, воспроизводимая в «Валленроде», была примерно та же, что и в «Гражине». Сюжетно-фабульное своеобразие поэмы, развитие образа заглавного героя, чье происхождение, облик и жизненная цель делались ясными читателю далеко не сразу, являлись, по-видимому, не только данью романтической загадочности, но и в какой-то степени средством замаскировать патриотическое содержание произведения. Оно не укрылось, впрочем, ни от единомышленников, ни от врагов автора. Новосильцев сразу же подал рапорт великому князю Константину (а тот переслал его царю), явившийся подробной рецензией на поэму, раскрытием ее политической тенденции, которая трактовалась в доносе как «стремление согревать угасающий патриотизм, питать вражду и приуготовлять будущие происшествия, учить нынешнее поколение быть ныне лисицею, чтобы со временем обратиться во льва». Революционное влияние поэмы было, действительно, огромным. Ее с восторгом приняли не только литераторы-романтики, но и весьма широкие читательские круги (особенно студенческая молодежь). Популярность приобрела новая поэма и среди русской публики. К. А. Полевой, брат издателя «Московского телеграфа», рассказал в своих воспоминаниях: «Многочисленный круг русских почитателей поэта знал эту поэму, не зная польского языка, то есть знал ее содержание, изучал подробности и красоты ее. Это едва ли не единственный в своем роде пример! Но он объясняется общим вниманием петербургской и московской публики к славному польскому поэту, и как в Петербурге было много образованных поляков, то знакомые обращались к ним и читали новую поэму Мицкевича в буквальном переводе. Так прочел ее и Пушкин. У него был даже рукописный подстрочный перевод ее...» Поэма Мицкевича заинтересовала и В. А. Жуковского, писавшего в 1829 г. А. Елагиной: «Если бы я теперь писал или имел время писать, я бы тотчас кинулся переводить эту поэму. Дышит жизнью Вальтер Скотта».

С «Гражиною» новое произведение Мицкевича роднила не только сюжетно-историческая основа: обращение к временам, когда Литва отражала натиск крестоносцев. В «Валленроде» опять выступает на сцену герой-патриот. Безоговорочно решается противоречие между частным интересом и патриотическим долгом: невозможно личное счастье, если его нет в отчизне. Романтический трагизм произведения — и такое его понимание надолго укоренится в польской поэзии — основывается не на конфликте личности с окружением, с миром, подавляющим индивидуальность, а на причастности ее к общему, национальному бедствию. И только эту личную трагедию — человека, страдающего как часть угнетенной людской общности, — польский романтизм признает отныне по-настоящему высокой и масштабной. «Поэтическая повесть» Мицкевича — со всеми элементами важного для романтиков исторического колорита, действием стремительным и таинственным, слиянием лирического и эпического начал — была и насквозь современной, специфически польской. Поэт не ограничился патриотическим призывом, обоснованием правомерности любого противодействия чужеземному гнету. Не только утверждение прав угнетенного на борьбу стало содержанием «Валленрода». Совсем недавние события (а одного из них — восстания декабристов — Мицкевич был почти очевидцем) делали ощутимым кризис дворянской революционности, методов «военной революции» и заговора избранных. (Польше вскоре предстояло кровью и страданиями оплатить соответствующий урок истории.) Автор «Валленрода» схватывает и представляет — смутно и приблизительно, без ясных и бесспорных выводов, в одном лишь эмоционально-этическом плане — как бы две стороны знакомого ему движения: не только самоотверженность и энтузиазм, но и трудности, слабости, трагизм. Герой его проходит сквозь сомнения, колебания, муки и оказывается борцом, сражающимся за народ, но без него, в терзающем душу одиночестве, тем, кто обречен стать жертвой и не увидеть плодов своего самоотречения, погибнуть, проложив путь грядущему мстителю. Воплощая в себе яркую специфичность романтического героя польской поэзии того времени, герой Мицкевича отказывался от личного счастья, исходил из того, что родина вправе потребовать от него самого полного самопожертвования. Тем не менее цельной, гармонической личностью он, несмотря на воплощенный в нем патриотический пафос, стать не мог. Соприкосновение Мицкевича с деятельностью тайных обществ, а в известной степени и уроки восстания декабристов в России, позволили ему (как бы несколько опережая идейное развитие польского романтизма в целом) схватить некоторые черты внутреннего облика тех, кто представлял поколение дворянских революционеров, пересматривавших внушавшиеся им понятия о долге, присяге, чести, делавших выбор между действием легальным, в рам-

ках законности, и направленным на низвержение существующего порядка, заговорщическим, бунтарским. Утверждение в конечном счете пути революционной борьбы, признание суда соотечественников, памяти народной главнейшей мерой поступков героя (многозначителен с этой точки зрения образ вайделота Хальбана) и определили политическое звучание поэмы.

«Конрад Валленрод» — один из лучших образцов жанра «поэтической повести» в польском романтизме 20-х годов. Мастерское построение сложного сюжета, развитие и усовершенствование ритмики (в одной из частей поэмы использован, например, новый для польской поэзии размер — гекзаметр), яркое и психологически убедительное изображение характеров, введение в ткань поэмы песни и баллады, которые выделяли главную ее идею, — все это было свидетельством растущего мастерства Мицкевича.

В письмах поэта второй половины 20-х годов есть замечания, характеризующие направление его эстетических исканий. Касаясь, например, вопросов драмы, он в письмах к Одынцу критически переоценивает свои «Дзяды», называет в качестве непревзойденных образцов драматургии произведения Шекспира, заявляет, что драма должна создаваться на основе глубокого знания жизни, богатого опыта автора, что она должна содержать «ясную, хорошо понятую писателем мысль», в ней не должно быть места пустой «декламации», фальши, надуманному сюжету, не передающему колорита эпохи и места действия. Продолжает Мицкевич и осмысление опыта западноевропейских литератур (неопубликованная статья «Гёте и Байрон»). Можно утверждать, что именно в эти годы Мицкевич приходит к убеждению в необходимости установить определенные границы романтической фантазии и экзальтации, в необходимости более тесного сближения с жизнью. Об этом свидетельствовали те новые произведения, которые включил Мицкевич в издание своих сочинений, выпущенное в 1829 г. в Петербурге. Романтический порыв в его творчестве не исчезает: включенная в новую книгу небольшая поэма «Фарис» была гимном мужественному дерзанию, самоутверждению личности, преодолевающей многочисленные препятствия в достижении цели. Но рядом с ним стояли произведения, в которых было гораздо больше жизненных реалий, яркой сочности, примет действительности, нежели в раннем творчестве Мицкевича. Таковы были, например, прославленные в России (благодаря пушкинским переводам) новые баллады «Три Будрыса» («Будрыс и его сыновья») и «Дозор» («Воевода»), в которых Мицкевич уже не прибегал, как ранее, к щедрой фантастике, а брал от фольклора другое — жизнерадостный дух, юмор, социальную позицию. Избранным сочинениям Мицкевич предпослал вступительную статью «О критиках и рецензентах варшавских». Он дал в этой статье решительный отпор

нападкам эпигонов классицизма на романтическую литературу, выставил на свет консерватизм и убожество их художественных взглядов. Статья эта была не во всем справедливой: Мицкевич не распознал, например, своего союзника даже в Мохнацком, но в спорах романтиков и классиков она сыграла заметную роль, свидетельствуя о явной победе и уверенности в себе сторонников нового направления.

В мае 1829 г. Мицкевичу удается получить разрешение на выезд из России и отправиться из Петербурга в заграничное путешествие по Германии (в Веймаре он встречается с Гёте), Швейцарии, Италии. В Риме застает поэта весть о восстании, вспыхнувшем в Варшаве ноябрьскою ночью 1830 г. Спустя некоторое время Мицкевич — через Францию и Германию — выезжает на родину. Несколько месяцев он проводит в Великопольше, вблизи границы Королевства Польского. Свободная, хоть и на короткое время, Варшава и армия, воевавшая под польским знаменем, не увидели своего поэта. Героизм сражавшихся он воспел позднее в нескольких повстанческих балладах («Ночлег», «Редут Ордона», «Смерть полковника» и т. д.) по рассказам друзей-очевидцев. Трудно определить сейчас и значение внешних препятствий, помешавших поэту осуществить замысел, с которым он отправлялся в путь, и его душевное состояние в эти трагические месяцы. Нельзя сбросить со счета и недостаток решимости, может быть, даже неверие в возможность немедленного освобождения (небезынтересно в этом плане предповстанческое стихотворение 1830 г. «Матери-польке», где нет веры в близкую победу, а удел поколения определяется как цепь непрерывного мученичества). Но, свидетель национальной катастрофы, Мицкевич пережил ее с острою и жгучей болью, запечатлел в поэтическом слове, разделил с уцелевшими от расправы повстанцами тяготы эмигрантской жизни и оставшиеся ему годы провел на переднем крае национально-освободительной борьбы. Вскоре после разгрома восстания Мицкевич выезжает в Дрезден, видится здесь с эмигрантами-друзьями. В Дрездене он пишет третью часть «Дзядов», задуманную как отклик на поражение восстания.

Нумерация этой части «Дзядов» объяснялась тем, что она явилась третьей по счету частью поэмы, после двух изданных автором ранее. Дрезденские «Дзяды» ни в коем случае нельзя рассматривать как заполнение пробела между II и IV частями, действие которых предшествует событиям, описанным в III части. По сравнению с «Дзядами» «виленско-ковенскими», это произведение совершенно новое, вполне самостоятельное по проблематике, хотя и связанное (чисто внешне) с предыдущими частями рядом отсылок к описанным в них событиям, автобиографичностью, общностью главного героя (автор подчеркнул, что герой старых и новых «Дзядов» один и тот же, но заставил его пере-

менить имя, стать из влюбленного мечтателя Густава бунтарем и богоборцем Конрадом). Так оно и воспринимается и читателем, и литературоведами. Вместе с тем в момент опубликования III части поэт не оставил, по-видимому, замысла свести воедино ранее изданное, заполнить пробелы и создать грандиозное целое. Работу над «Дзядами» он возобновлял после 1832 г., но не осуществил своих намерений и ничего нового не опубликовал.

Датировка написания III части «Дзядов» стала предметом споров. Некоторым казался невероятным тот порыв творческой энергии, который позволил Мицкевичу за несколько недель создать произведение столь грандиозного масштаба. В свете исследования рукописей, переписки поэта и свидетельств современников представляется несомненным феноменальный в истории мировой литературы факт создания «Дзядов» в результате редкого по интенсивности единого творческого усилия. Между 20 марта и 5 апреля возникает большая часть драматических сцен. К 29 апреля драма была уже переписана набело. 20 мая автор пишет Лелевелю: «У меня здесь подготовленные к печати поэма и несколько мелких вещиц... сочинение это считаю продолжением войны, которую теперь, когда мечи вложены в ножны, надобно вести пером».

Сложнее вопрос о времени создания «Отрывка» — эпического приложения к драматической части. Дневниковые элементы в нем, очевидное формальное отличие от остального текста «Дзядов», наконец, одно из писем поэта 1827 г. («Пишу теперь новую поэму, довольно странную, обширную по замыслу, не знаю даже, будет ли она когда напечатана... пишу для самого себя, не соображаясь ни с чем...»), — все это привело к предположению о создании «Отрывка» в России, не собравшему, однако, неопровержимой аргументации. Если учесть, что «Отрывок» писался в большей своей части «единым духом», что в нем нашли отзвук факты, относящиеся не только к 1824—1827, но и к 1828—1829 и даже 1831 гг., то правдоподобным выглядит предположение о возникновении «Отрывка» в течение первых трех недель мая 1832 г. Несколько позже было написано посвящение «Русским друзьям». Печатание третьей части «Дзядов» закончено было в ноябре 1832 г. в Париже.

Конрада, главного героя «Дзядов», на богоборческое выступление, дерзкое восстание против верховного авторитета воодушевляет небывалая сила чувства, сознание единства с народом («Я и Отчизна едины»), умение любить и страдать «за миллионы», ощущение национальной трагедии как следствия несправедливого устройства мира, властвующего в нем зла. В пламенной «Импровизации» Конрад делает бога ответственным за страдания человечества, вызывает его на поединок чувств, требует от него власти над душами, чтобы возвеличить и осчастливить свой народ, и заключает монолог беспримерным по своей

силе выводом: «Ты не отец мира, а царь». При всей солидарности с патриотизмом героя, Мицкевич, не удовлетворенный, с одной стороны, романтически-индивидуалистическим бунтом Конрада, а с другой — как бы испугавшись разрушительной силы его протеста, богоборческий пафос «Импровизации» пытается на всем протяжении драмы как-то оспорить, делая его результатом происка дьявольских сил, изображая борьбу светлых и темных сил за гордую душу героя. Спор этот приобрел в драме двоякий смысл. Когда Мицкевич ополчался против индивидуалистической гордости героя, упрекал его в том, что избавление народа он ставит в зависимость от своей «власти над душами», от субъективного идеала, а не пытается постичь глубины народного духа, приходит в мрачное отчаяние вместо того, чтобы верить в высший смысл истории, — это была очень сложная, не до конца, по-видимому, осознанная, полемика автора с шляхетским индивидуализмом. Не мог солидаризироваться Мицкевич и с конрадовым представлением о боге, холодном и равнодушном виновнике господствующего в мире зла. (Здесь, в драме, дает себя знать полемика с философско-исторической концепцией деизма.) Солидарность с этим обвинением отнимала у поэта — при тогдашнем уровне мировоззренческих представлений его и читателя, к которому он обращался, — перспективу дальнейших судеб нации, веру в будущее, равнозначна была для него духовной капитуляции. Поэтому он начинает объяснять слабости Конрада, его обособленность недостатком веры в провидение и здесь впадает уже в религиозно-мистическое заблуждение, апеллируя к благой высшей воле. Поэтому он выводит на сцену другого героя — ксендза Петра, выразителя своеобразного плебейско-христианского демократизма, наделяя его даром провидения. Ведя спор с автобиографическим героем, с собственным прошлым, с вчерашним днем национального движения, Мицкевич как бы противопоставляет друг другу два типа патриотизма и героизма. Один — индивидуалистического толка, мечущийся между гордостью и отчаянием, преувеличивающий возможности исключительной личности в национальном деле. Суть другого — в непритязательном самопожертвовании, в бесхитростной и терпеливой вере в будущее. Образное их воплощение оказалось, безусловно, неравноценным: в одном воплотилась реальная боль, пережитое и прочувствованное, другой был нащупыванием идеала. Но даже в этом сложном переплетении верного и гадательного отразился переломный характер эпохи: польское освободительное движение пересматривало старый багаж, шло к новому идеалу патриота, хоть и вовсе не такому, каким он мыслился Мицкевичу. Свое представление о патриотическом долге Мицкевич, впрочем, попытался обрисовать не только образом Петра: он создал групповой портрет сотоварищей Конрада, молодых конспираторов.

Обращение автора к реальным фактам борьбы и мученичества польских патриотов составило сильнейшую сторону «Дзядов». Мицкевич воспроизвел в драме — во многом с точностью историка, но не отказываясь от прав художнической фантазии, — эпизоды следствия по делу филоматов. Обращение автора к нему было не случайным, обусловливалось не только личным знакомством с фактами: уже не открытый бой, а трудный поединок с торжествующим врагом стал в те годы нормой и единственно возможным проявлением патриотизма. Поэт окружил друзей молодости ореолом патриотической стойкости, наделил их мужеством и вольнолюбием, скромностью и чувством солидарности, всеми качествами, которые были так важны в черные годы после разгрома восстания, когда освободительное дело надо было начинать заново. Рядом с виленскими юношами он вывел варшавян, тех, кто в 1830 г. начал восстание. Как единомышленники и друзья поляков в одной из сцен показаны были русский офицер и будущий декабрист Бестужев. Появление их в драме было и показательно для отношения Мицкевича к России, и вполне достоверно исторически (именно в 1832 г. в Вильне побывал М. П. Бестужев-Рюмин).

В памфлетно-гротескном плане изобразил Мицкевич гонителей польского народа, преследователей патриотической молодежи, слуг царского деспотизма во главе с Новосильцевым. Он изобразил их с резкостью, близкой по силе к самым обличительным страницам классической русской литературы, наделил чертами откровенной и циничной подлости, чтобы подчеркнуть обреченность охраняемой ими тиранической системы. Но и тут распределение светлых и темных красок идет у поэта не по линии изображения борьбы двух наций, а служит противопоставлению двух лагерей — реакции и свободы. С неменьшей обличительной силой показаны в «Дзядах» отступники национального дела, космополитические аристократы, холопствующая перед царизмом шляхта. Произнеся над ними осуждающий приговор, один из революционеров призывает надеяться на внутренние силы народа:

Народ наш, словно лава:
Он сверху тверд и глух, и холоден, но, право,
Внутри столетьями огонь не гаснет в нем...
Так скорлупу к чертям — и в глубину сойдем!

Перевод В. Левика

Грандиозность замысла «Дзядов», стремление дать синтетическое решение комплекса философско-политических и моральных проблем продиктованы были высокими стремлениями романтической литературы. Мицкевич продолжил свои искания в жанре свободно построенной романтической драмы, составив свое произведение из сцен, связанных не столько последовательно разви-

вающимся действием, сколько авторской идеей, осмыслением и истолкованием событий. Отсюда и фрагментарность, кажущаяся неслаженность конструкции: непрерывная смена картин, эмоционально предельно насыщенных и выразительных, без крепко сбитой композиционной основы, при связи, основанной лишь на единстве чувства и мысли. Драма построена в двух планах: реальном и фантастическом, при сосуществовании и переплетении романтического и реалистического элементов. Романтизм, ведущее начало «Дзядов», и фантастика господствовали прежде всего в сценах, связанных с судьбой главного героя, в изображении видений и пророчеств. Реалистические тенденции — в героико-патетической и обличительно-гротескной разновидностях — сказались в исторических сценах драмы. Это был реализм, проникнутый политической страстью, порою поднимавшийся до вершин трагизма, порою язвительно-сатирический. В характерах, живых и индивидуализированных, выделялись автором преимущественно те черты, которые были обусловлены местом героев в происходящей борьбе. Мицкевич не следовал требованиям какого-либо определенного жанра из известных в его время, а создал своеобразный жанровый сплав исторической и философско-этической драмы, лирико-драматической поэмы, не чураясь привлечения отдельных средств самых разнообразных поэтик (элементы оперы, мистерии, народного фарса и т. д.), введения эпического повествования, лирического монолога и агитационной песни. «Мы встречаем здесь, — писал о «Дзядах» их автор, — и рассказы в старинном библейском стиле, и лирические песни, и рождественские коляды, и язвительные колкости по адресу московского царя, — одним словом — непрерывную смену тона и ритма». С этим были связаны многопластовость лексической структуры драмы, использование в ее языке самых разнообразных элементов (от библейско-литургических выражений до макаронизмов и вульгаризмов), тонкая индивидуализация языка персонажей, исключительное богатство стихотворных размеров, служивших созданию соответствующей эмоциональной настроенности.

Существенное место занимают в драме представленные в выразительно-наивной упрощенности элементы христианской мифологии, ее дьяволы и ангелы. Они понадобились поэту для предельно выразительной обрисовки сил и добра и зла, для исключающей недомолвки и легко схватываемой тогдашним читателем оценки действующих лиц и исторических сил. Не обошелся без них Мицкевич, как отмечалось выше, и при решении другой задачи: отстоять смысл исторического развития, для Польши обернувшегося в тот момент трагической до несправедливости стороной, убедить себя и читателя, что победа сил свободы и добра этим развитием (оно сливалось в понимании поэта с высшим предопределением) в конечном счете обусловлена, другими сло-

вами — устоять на почве оптимизма, без которого немыслимо было остаться поляком-революционером. И тут мировоззренческие искания Мицкевича пошли по своеобразно «еретическому» руслу. Одна из сцен «Дзядов» («Видение ксендза Петра») стала первой в польской литературе попыткой художественного воплощения доктрины мессианизма. Взору Петра является Польша, обреченная искупить грехи народов, распинаемая и мучимая тремя поработителями (лишь говоря о «солдате-москале», Мицкевич предсказал его «исправление») при попустительстве умывшего руки «Галла» (намек на то, что Франция не оказала помощи польскому восстанию). И тут поэт прибег к довольно туманной и путанной символике, предсказав воскрешение отчизны таинственным «мужем-избавителем», имя которого было обозначено мистическим, не поддающимся расшифровке исследователей числом «сорок четыре».

К драматическим сценам III части «Дзядов» Мицкевич присоединил эпическое приложение «Отрывок» — цикл стихотворений о царской России, сложившийся в своеобразный путевой дневник, небольшую поэму памфлетно-обличительного характера. Петербург изображен Мицкевичем как дьявольское гнездо деспотизма, центр самодержавной тирании, построенный Петром не как «город людям», а «себе столица». Зарисовки бескрайних снежных просторов России, по которым шествуют войска и мчатся кибитки с арестантами, роскошных дворцов, построенных на крови и слезах народов, столичных улиц, где прогуливаются царь, придворные и чиновники, описание парада царских войск складываются в мрачное изображение деспотической системы, антинациональной, лишенной какого-либо оправдания и опоры в народе. Говоря под конец «Отрывка» о знаменитом петербургском наводнении 1824 г., поэт делает его символом неизбежного в грядущем падения царизма. Жанр исключительного по резкости бичующего памфлета исключал, конечно, безупречную многосторонность изображения. Не случайно Пушкин вступил в «Медном всаднике» в поэтическую полемику с Мицкевичем, создал иные, нежели польский поэт, картины Петербурга, обосновал свою оценку русской государственности и роли самодержавия. Но из всего, что писалось тогда о России за рубежом, «Отрывок», бесспорно, выделяется как картина, увиденная глазами революционера, основанная на лично испытанном, созданная во многом «изнутри», свободная от высокомерной недоброжелательности. Надо заметить, что почти ко всему, сказанному польским поэтом о России (вплоть до таких вещей, как оценка Петра и его реформ, горький упрек брату-славянину, пассивно терпящему неволю), находятся параллели в истории русской публицистики и литературы XIX в. Весьма показателен и тот жгучий интерес к произведению Мицкевича, в самодержавной России безусловно запрещенному, который проявлял наш передовой читатель. Одним из первых в Рос-

сии познакомился с III частью «Дзядов» Пушкин, которому доставил ее возвратившийся в 1833 г. из-за границы С. А. Соболевский. В бумагах поэта сохранился переписанный им текст стихотворений «Отрывка». Свое знакомство с последним он засвидетельствовал и в примечаниях к «Медному всаднику». А. И. Герцен сделал в дневнике 1843 г. несколько замечаний о поэме Мицкевича, высоко оценив ее «дух отрицанья, сильный, истинно байроновский» и проявив особое внимание к стихотворениям «Отрывка» «Дорога в Россию» («Много прекрасного, высокохудожественного в этом плаче поэта. Боже мой, как хороша у него картина русской дороги зимой, бесконечная пустыня, белая, холодная...») и «Памятник Петру Великому» («Замечательно в той же поэме место о памятнике Петра»). На Украине еще И. Франко отмечал влияние «Отрывка» на поэму Т. Г. Шевченко «Сон».

Мицкевич выступает в «Отрывке» не только обличителем, но и пророком, предвещающим свержение тирании, для него важно быть правильно понятым передовой Россией, провести грань между нею и царизмом («Памятник Петру Великому», «Русским друзьям»). В своем поэтическом послании он гневно упрекал тех, кто осудил польское восстание, но с глубоким преклонением вспоминал о своих единомышленниках и друзьях Рылееве и Бестужеве, «пророках» русского народа, и обращался к их соотечественникам:

Теперь всю боль и желчь, всю горечь дум моих
Спешу я вылить в мир из этой скорбной чаши.
Слезами родины пускай язвит мой стих,
Пусть, разъедая, жжет — не вас, но цепи ваши.

Перевод В. Левика

Стихотворение «Русским друзьям» можно считать еще одним пунктом сближения Мицкевича с нашей литературой. В нелегальную русскую поэзию оно вошло несколькими переводами, появившимися на разных этапах освободительного движения (петрашевец Момбелли, Огарев, Добролюбов и др.). В 1906 г. оно открыло вместе с пушкинским «Посланием в Сибирь» «Собранне стихотворений декабристов».

Летом 1832 г. Мицкевич переехал в Париж. Он не связал себя ни с одной политической партией эмиграции, хотя ближе всего стоял к виднейшему деятелю демократов Лелевелю. К спорам по поводу уроков восстания и политических программ, начавшимся в эмигрантской среде, Мицкевич отнесся отрицательно, считая необходимым сохранить национальное единство. Этим объясняется, в частности, и неодобрительное его отношение к отдельным выступлениям радикальных демократов (Т. Кремповецкого, Я. Чиньского и др.), проявившееся в некоторых статьях и стихо-

творениях. В основном же непосредственно после восстания вопросе — о необходимости продолжения революционной борьбы и ориентации на европейскую революцию — поэт был вместе с демократами. В 1832 г. он опубликовал публицистическое сочинение «Книги польского народа и польского пилигримства», написанное прозой в библейском стиле и обращенное к оказавшимся на чужбине соотечественникам. Оно явилось развернутым изложением тех новых взглядов, к которым пришел Мицкевич после поражения восстания. В «Книгах польского народа» Мицкевич изложил мессианистскую концепцию человеческой истории и той роли, которую сыграла в ней Польша. Польша, история и государственность которой были автором «Книг» в сильной степени идеализированы, рассматривалась в этой концепции как избранная нация, возвестившая миру, как некогда Христос, начало свободы и за это замученная королями, но ее страдания стали залогом будущей вольности и братства народов. «Книги польского пилигримства» состояли из притч-наставлений, обращенных к польским эмигрантам, предназначение которых состояло, по Мицкевичу, в том, чтобы стать апостолами освободительной борьбы, революционного самопожертвования: «Поляк говорит народам: там Отчизна, где плохо: ибо везде, где в Европе угнетена свобода и идет борьба за нее, там борьба за Отчизну и в этой борьбе все должны сражаться». Мицкевич выступал не только как противник деспотизма, но и как обличитель буржуазных западноевропейских политиков: «Правители французские и мудрецы французские, что говорите о Свободе, а служите деспотизму, ляжете между вашим народом и чужеземным деспотизмом, как брус железа между молотом и наковальней». В завершавшей «Книги» «Литании пилигрима» стояли слова: «О всеобщей войне за свободу народов молим тебя, Господи!» Мессианизм Мицкевича не был, таким образом, связан с отказом от освободительной борьбы, а скорее являлся своеобразным мистико-идеалистическим восприятием той исключительной ситуации, в которой оказалась Польша в первой половине XIX в., и выпавшей на ее долю революционной роли. Революционный интернационализм был сильнейшей стороной воззрений Мицкевича. В проекте «Воззвания к русским» (1832) он писал: «Народы нисколько не заинтересованы в том, чтобы истреблять друг друга. День падения деспотов будет первым днем согласия и мира между народами». Таким же духом пронизаны и статьи поэта в газете «Польский пилигрим» (1833), ведущим публицистом и редактором которой был Мицкевич. Линия газеты состояла в ориентации на революционное движение во всех странах и против всех без исключения правительств тогдашней Европы. Не прошел Мицкевич мимо и той социальной борьбы, свидетелем которой он был на Западе. В отрывке из фантастической «Истории будущего» (примерно, 1833—1835) изображено крушение старого порядка в Европе под натиском револю-

ционных армий угнетенных народов и французского пролетариата, восставшего против правления буржуазных республиканцев.

Последним крупным произведением, вышедшим из-под пера Мицкевича, стала бессмертная поэма «Пан Тадеуш». Время его работы над «Паном Тадеушем» приходится на первые годы парижской эмиграции и датируется декабрем 1832—июнем 1833 г., а затем сентябрем 1833—февралем 1834 г. Замысел произведения, поначалу скромный (нечто вроде шляхетской идиллии, близкой по типу «Германну и Доротее» Гёте), окончательно определился лишь в ходе работы, разросшись до масштабов национальной эпопеи. Не сразу определилось и название (первоначально было «Жегота»). Печатание поэмы было закончено в июле 1834 г.

В созданной поэтом широкой и энциклопедически многогранной панораме жизни польской шляхты первых десятилетий века нашли место и любовная интрига, и печально-смешная история ссоры двух шляхетских родов из-за полуразрушенного замка, и рассказ о вступлении французов вместе с польским войском в Литву 1812 г., и детальнейшее описание шляхетского быта, и картины литовской природы. Ограничение действия рамками одной шляхетской усадьбы и ее окрестностей не помешало красочности и многогранности изображения этого сельского мирка. Он показан во множестве аспектов: и в имущественно-правовых отношениях, и со стороны внешних примет — одежды, этикета, убранства дома, — и со стороны вкусов, понятий, суеверий, и на шумном пиру, и с оружием, и в повседневных занятиях, и в немудреных развлечениях. В многочисленной галерее его представителей и ревностные приверженцы патриархальной старины, и те, кто из Вильно, Петербурга, с Запада привез какие-то новые веяния, и отпрыск магнатского рода, и слуги со шляхетским гербом, и помещики среднего достатка, и шляхтичи-«однодворцы», и последние могикане старопольской администрации, и чиновники на жалованье у новой власти, и рачительные хозяева, и бесшабашные гуляки, и деревенская скромница, и модная кокетка.

Именно в «Пане Тадеуше» с наибольшей полнотой раскрываются реалистические тенденции творчества Мицкевича, из романтизма органически вырастающие, тесно связанные с характерными для него проблемами и подчиненные преобладающему романтическому настроению (особенно сильному в последних двух книгах), которое проявляется в патриотическом пафосе и скорби, в эмоционально-субъективной (при максимальной сдержанности и тактичности) оценке изображаемого, в своеобразной манере повествования.

Мастерство реалистического бытописания, воспроизведения природы в поразительном богатстве красок и тонов, индивидуального и группового портрета, типизации, сочетающей неповторимо-личное с обусловленным временем и средою, становится сразу же

очевидным для любого чуткого читателя «шляхетской истории» Мицкевича. Не менее важно и пронизывающее поэму чувство историзма. Привлекательные и живописные черты старошляхетского уклада не мешают поэту показывать — то с лирическим юмором, то с достаточной остротой — и смешные слабости, и явные, губительные для страны пороки сословия, а главное — принадлежность героев отмирающему и невозвратному прошлому. Неминуема, по Мицкевичу, не только смена поколений, но и замена отживших понятий новыми (многозначителен эпизод освобождения крестьян заглавным героем), ломка старого быта и нравов, обновление облика нации. Поэма стала свидетельством коренных перемен в польском общественном сознании: замены старошляхетских, «сарматских» представлений о родине, своем сословии, нормах поведения человека понятиями нового времени, патриотизмом, связанным с заботою о судьбах нации в целом, с освободительной борьбой, с прогрессивными взглядами и приобщением к культуре. Мицкевич учил, что путь, следуя по которому польский народ сможет выжить, сохранить себя, — это не цепляние за прошлое, а объединение в патриотической борьбе. И в соответствии с этим в роли героев времени выступают солдаты освободительного дела. А для того, чтобы стать ими, они должны либо стряхнуть с себя груз старошляхетской психологии и привычек, привитых теми недобрыми временами, когда Польша погибла (как поступает Яцек Соплица, в результате тяжелых испытаний превратившийся из кичливого и своенравного забияки в скромнейшего ксендза Робака, патриотического эмиссара), либо быть людьми иного поколения, от власти прошлого свободными (каков сын Яцека Тадеуш). Так многозначительно завершается в творчестве Мицкевича эволюция его романтического героя. Так углубляются в нем демократические тенденции, подхваченные последующим литературным развитием.

Патриотический замысел определил и особое отношение поэта к событиям 1812 г., изображенного как время радостного подъема и надежд. (Впрочем, и тут поэтом объективно отмечено, что культ Наполеона повсеместным тогда далеко не был.) И дело было не только в обаянии «наполеоновской легенды», но и в стремлении Мицкевича создать книгу, вдохновляющую и ободряющую, уверить современников в их способности возродиться и сплотиться в вольнолюбивом порыве.

В эпилоге поэмы Мицкевич как бы подвел итог своим многолетним усилиям демократизировать польскую литературу, найти для нее пути сближения с народным читателем и сформулировал это в широко известных строках:

Дожить бы мне до радостного мига,
Когда войдет под стрехи эта книга,
Чтоб девушки за пряжею кудели

Не только бы родные песни пели
. . . . . .
Чтоб взяли девушки ту книгу в руки,
Простую, как народных песен звуки.

Перевод С. Мар (Аксеновой)

Гениальность автора «Пана Тадеуша» как мастера звукописи, умение его живописать словом общепризнаны и ставят поэму в число феноменов мирового литературного развития. М. Ф. Рыльский, автор перевода поэмы на украинский язык, писал по этому поводу: «Мицкевичевские описания — природы, костюмов, обстановки действия и т. п. — поражают роскошным изобилием красок, но им свойственна при этом естественность и убедительность ... Мицкевич сочетает самые различные тона, не боясь впасть в дисгармонию, как не боится этого сама природа, ставя иногда рядом совершенно «противопоказанные» эстетикой цвета и достигая этим неожиданных и приятных для глаза эффектов».

«Пан Тадеуш» стал свидетельством подъема польской романтической поэзии до высшего уровня европейского литературного развития. Исследования показали, что разнообразнейшие художественные открытия и искания в целом комплексе жанров, поэтических и прозаических, Мицкевичем были так или иначе учтены, гениально подхвачены или независимо повторены, обогащены и развиты. Может быть, поэтому гениальная поэма — как это нередко бывает — ломает рамки жанровой классификации. От романтической поэмы в строгом смысле слова, от «поэтической повести» ее отделяет очень многое. Термин «эпопея» передает скорее место «Пана Тадеуша» в национальной литературе, читательское к нему отношение. Не так уж неуместно было бы, может быть, сказать: «роман в стихах»... если бы ранее не успел завладеть этим определением Пушкин.

Значение поэмы для национального самосознания и культуры современниками было понято далеко не сразу и не всеми. Но наиболее дальновидные из тогдашних читателей поняли истину, теперь повсеместно признаваемую, и почувствовали, что имеют дело с шедевром польской и мировой литературы. Словацкий писал матери в декабре 1834 г.: «Прекрасная поэма, она похожа на роман Вальтер Скотта в стихах ... Описания пейзажа, неба, прудов, лесов сделаны рукой мастера. Природа здесь живет и дышит. Поэма скорее шутливо-веселая, чем печальная, — и все-таки часто в местах как будто самых веселых читателю становится грустно. Вещь эта совсем в другом роде, чем все, что до сих пор написал Адам». Красиньский сразу же оценил поэму как «единственное в своем роде произведение», «неоспоримое доказательство польского гения», где все «запечатлено с такой правдивостью, что страх берет», а несколькими годами позже писал: «Ни у одного европейского народа нет ныне такой эпопеи, как

«Пан Тадеуш». Я перечел его недавно. «Дон Кихот» там слился с «Илиадой». Поэт стоит между уже исчезающим племенем людским и нами. Прежде, чем умерли, он видел их, а теперь их уж нет. Это и характерно для эпопеи. Совершил это Адам мастерски: вымершее это племя увековечил, оно уже не исчезнет. Лет шесть назад, читая «Пана Тадеуша», я не понимал всего его величия; ныне бью челом и говорю: это эпопея». Известны, наконец, слова Станислава Ворцеля, революционера-демократа, друга Герцена, о «могильном камне, положенном рукою гения на старую Польшу, который представляет взору ее сынов столь потрясающий образ покойницы-матери, что они могут не только прочесть в нем всю ее душу, но и распознать те характерные черты, которыми она их самих наделила и которые переходят от умершего поколения к живущему, соединяя таким образом прошлое с будущим и из могилы добывая зародыш нашей будущей жизни».

Это крупнейшее и известнейшее из произведений Мицкевича, при всей своей польской специфичности, до конца постигаемой, вероятно, лишь на родине, стало одновременно благодаря своей светлой реалистической ясности одним из тех творений польской поэзии, которые и зарубежным читателем воспринимаются с наибольшей легкостью и глубочайшим удовлетворением. Судьба «Пана Тадеуша» в России осложнена была многолетним цензурным запретом (лишь в 1862 г. появился русский перевод всей поэмы, но с цензурными изъятиями). И в России, однако, были люди, знавшие ее уже в 30-е годы. Н. В. Гоголь, например, с польским поэтом встречавшийся за границей, писал в 1838 г. одному из друзей в Париж: «Купи для меня новую поэму Мицкевича — удивительнейшую вещь: Пан Тадеуш».

Творческий взлет начала 30-х годов завершил в сущности путь Мицкевича как художника. Жизнь в эмиграции оказалась для поэта чрезвычайно тяжелой как в материальном, так и в моральном отношении. Литературная деятельность его постепенно прекращается. В конце 30-х годов он с целью заработка предпринимает, но безуспешно, несмотря на помощь Жорж Санд, попытку поставить во французском театре две пьесы (на французском языке): «Барские конфедераты» и «Якуб Ясиньский». Не доводит поэт до конца и начатые им исторические труды. Может быть, просто иссякает столь щедро проявлявшая себя прежде творческая энергия. Наверняка губительную роль играют вынужденный отрыв от родины, тяжесть забот о многочисленном семействе, главою которого стал поэт, женившись в 1834 г. на Целине Шимановской, дочери знаменитой пианистки (с ее семейством он познакомился еще в России). Светлых моментов в эмигрантском существовании Мицкевича было немного: краткий период профессорства в Лозанне, где он читал в 1839—1840 гг. лекции о римской литературе, затем возможность публичного выступления со славянской кафедры парижского Коллеж де Франс и, наконец,

пора надежд и действия — «Весна народов». Последние дошедшие до нас произведения Мицкевича, украсившие польскую поэзию, датируются 1838—1841 гг. Среди них лирические миниатюры («Над водным простором», «Полились мои слезы»), написанные в Лозанне и замечательные светлою грустью, классической прозрачностью, мужественным приятием жизненной доли и глубиною рефлексии.

Главным в жизни поэта становится отныне стремление к публицистической и практически-революционной деятельности. В 1840—1844 гг. в парижском Коллеж де Франс Мицкевич читает курс лекций о славянских литературах, имевший для своего времени безусловное научное и культурное значение, впервые широко знакомивший европейскую общественность с культурой славянских народов. Больше всего Мицкевич говорил, естественно, о польской литературе, в которой видел воплощение идеального и свободолюбивого начала в славянском мире. В поле его зрения попали также и сербский народный эпос, и некоторые памятники чешского национального возрождения, и ряд произведений русской литературы — от «Слова о полку Игореве» до Пушкина. В сумме лекций оказались примечательной и ценной попыткой дать синтетическое освещение развития литературы и истории славянских стран, объяснить его особенности — и при этом с революционных позиций. Именно поэтому, несмотря на множество пробелов и ошибок, курс привлек к себе внимание многих современников. Регулярно посещал его А. И. Тургенев, находившийся в Париже. Весьма интересовались им славянофилы. С изданием лекций ознакомился А. И. Герцен, написавший о них в своем дневнике: «Много прекрасного, много пророческого», — отметивший точки соприкосновения между Мицкевичем и славянофилами и различия между ними, но одновременно решительно отвергший и ряд конкретных оценок и то направление, которое приобрел курс в последние годы, когда автор начал открыто проповедовать мистико-мессианистские идеи.

Дело в том, что первая половина 40-х годов в жизни Мицкевича стала полосой застоя и спада в мировоззренческом развитии. В 1841 г. происходит его знакомство с мистиком Анджеем Товяньским, после чего он вступает в созданную Товяньским и пользовавшуюся шумной известностью мистическую секту и на ряд лет становится ее деятельным участником, окончательно забросив литературу. Теперь его увлекает мессианизм несколько иного порядка, нежели в 30-е годы, заменивший по сути дела революционную устремленность пассивным морализаторством, нравственным взаимоистязанием в поисках мистического совершенства. Товянизм был верованием сугубо эклектическим, соединявшим мессианистскую доктрину с элементами разнообразных мистических учений, истолковываемых при этом достаточно примитивно и упрощенно, с отголосками практики некоторых орга-

низаций XIX в. (в частности, сенсимонистских). И не меньшую роль играла существовавшая в секте атмосфера, губительная для здравого ума и духа. Отрезвление от мистического угара принес 1848 год. Мицкевич организует польский легион, сражающийся за свободу Италии. Легион этот должен был, по плану Мицкевича, хотевшего создать «армию республиканскую и социалистическую», разжечь пламя революции в славянских землях, находившихся под австрийским владычеством. В написанном для него поэтом «Своде принципов» провозглашались борьба за демократические свободы, братская помощь другим народам, радикальные аграрные лозунги («Каждой семье — усадебная земля под опекой общины. Каждой общине — общественная земля под опекой народа»). В 1849 г. в Париже Мицкевич предпринимает издание интернациональной демократической газеты «Трибуна народов» (на французском языке), в том же году закрытой властями. Тогда же происходит его встреча с А. И. Герценом, описанная последним в «Былом и думах». И если созданный здесь русским писателем портрет Мицкевича замечателен своей пластической выразительностью, то оценка его публицистической деятельности нуждается в серьезных дополнениях. Деятельность эта никак не исчерпывается данью наполеонистским иллюзиям. «Трибуна народов» была боевым органом демократии. Опубликованные в ней блестящие статьи Мицкевича стали венцом его мировоззренческих исканий, завершившихся приходом к революционному демократизму, беспощадно разили европейскую реакцию, звали к революционному союзу народов, отмечены были живым интересом к социалистическим учениям, в которых поэт увидел доказательство, что «в старом обществе нет уже ни одного принципа, на который могла бы опереться законная власть, то есть власть, соответствующая современным потребностям человека». «Социализм, — писал Мицкевич, — явление совершенно новое, он движим новыми стремлениями и новыми страстями, которых людям старого общества не понять, как не понять детям и впавшим в детство старикам желаний молодого человека». Конечно, Мицкевич знал социализм лишь утопический, его социалистические симпатии имели религиозную окраску («социализм как принцип может быть принят только людьми религиозными и патриотически настроенными»), но были вместе с тем показателем его демократизма. При этом в мирное осуществление утопий Мицкевич не верил. «Всякая система, — заявлял он, — останется лишь утопией до тех пор, пока будет пытаться разрешить общественный вопрос мирным путем и никого не обижая. Неужели вы хотите, чтобы эксплуататоры уступили перед логикой ваших рассуждений, когда они сопротивлялись самоотверженной борьбе и жертвам целых поколений?» Мицкевич выступал как сторонник самой решительной революционной тактики: «Средства, отвергаемые ныне революционерами, завтра послужат реакционерам для уничтожения

свободы ... В известных положениях вялость и равнодушие являются величайшим преступлением перед отечеством ... В революции надо быть революционером и тот, кто им не стал, падет». Силу революции он видел в трудящихся и призывал их не верить в добрые намерения имущих классов. («Помощь, которую капиталисты оказывают рабочему классу, следует рассматривать как уступку, вызванную у эгоизма гуманитарным прогрессом, а не как добровольный почин христианской любви»). Статьи из «Трибуны народов» оказались идейным завещанием пламенного демократа, поборника дружбы народов.

В последующие годы Мицкевич служит в парижской библиотеке Арсенала. Во время Восточной войны, надеясь в обстановке конфликта между европейскими державами извлечь какую-либо пользу для польского дела, Мицкевич выезжает с политической миссией в Константинополь, где формировались польские легионы, предназначенные для участия в войне на стороне Турции. Здесь и обрывается его жизнь: заболев холерой, поэт умирает 26 ноября 1855 г. В 1898 г. прах Мицкевича был торжественно перенесен в Краков и похоронен на Вавеле.

Александр Фредро

(1793—1876)

Александр Фредро занимает особое положение в польской литературе XIX в. Соотнесение его творчества со сменой различных литературных направлений — задача трудная и мало что проясняющая в облике писателя, ибо ни к одному из этих направлений крупнейший мастер польской комедии не примкнул. Участия в литературной борьбе он всю жизнь избегал, эстетические проблемы его не увлекали — как в силу обстоятельств, сформировавших его личность и определивших его образование, так и в соответствии с принципами, легшими в основу его творчества, вдохновлявшегося прежде всего обилием наблюдений, стремлением к жизненной правде, требованиями театра и сценической традицией. На заре своей драматургической деятельности Фредро, наследник Просвещения, прежде всего реалистического начала в его литературе, расходится с эпигонами классицизма. Но и программа, выдвинутая романтиками, писателем отвергается по соображениям как идеологического, так и художественного порядка. Хотя и в постановке отдельных проблем, и в некоторых творческих моментах Фредро с представителями современных ему направлений кое в чем смыкается, путь, которым он шел, был особым путем. Это был путь драматурга-реалиста. Тенденции, которые у романтиков носили характер подчиненный, для Фредро с самого начала были главными. Конечно, это был реализм в рамках одного и специфического жанра — комедии, реализм, не опиравшийся на разработанную идеологическую программу, захватывавший прежде всего быт, частную жизнь, человеческую психологию, имущественные и семейные отношения, широкой картины положения нации не дававший и даже о многом существенно важном в ее судьбе не говоривший. Но при всем этом из польских писателей первой половины XIX в. последующее утверждение реализма с наибольшей силой возвестил именно Фредро. Когда же это утверждение наступило, изоляция драматурга от литературной жизни была уже результатом его творческой судьбы, перерыва в писательской деятельности, отказа публиковать свои произведения. Но не связанный с литературными

направлениями своей эпохи, Фредро во всех существенных моментах своего творчества вырос из отечественной культурной традиции, понимаемой в самом широком смысле этого слова, и поэтому занял почетное место в национальной культуре.

Не став под поднятое романтизмом знамя патриотической революционности, Фредро на свой лад служил, тем не менее, делу национального сопротивления и возрождения (что, конечно, не могло быть сразу понято многими современниками, литературных заслуг Фредро по-настоящему не оценившими). Патриотизм писателя, ограниченный приверженностью к шляхетской традиции, неприязнью к революционной стихии и социальному протесту, не подлежит сомнению. Романтики утверждали существование угнетенной, но не ставшей на колени нации бурным протестом, трагической скорбью, прославлением подвига, напряженностью духовных исканий. Фредро делал это иначе. Атмосфера его комедий, представлявших действительность в многообразии, кипении людских страстей, фредровское жизнелюбие и смех тоже были свидетельством, что нация не подавлена, таит в себе запас здоровых жизненных сил. Изображение драматургом национального обычая и уклада, даже традиционно-шляхетского (к простонародному быту Фредро почти не обращался), было в известной степени поддержкой патриотического самосознания, пусть в зачаточной, идеологически пассивной форме. Наконец, создание Фредро великолепного комедийного репертуара было огромной поддержкой для национального театра в годы, когда все польское подвергалось гонениям. Вклад, внесенный драматургом в развитие польского стиха и языка, тоже был весьма значителен с точки зрения борьбы за сохранение польской культуры.

Произведения Фредро не всегда поддаются однозначному истолкованию. Он не делал героев рупорами своих идей, предоставлял им слово прежде всего для раскрытия собственных характеров, изображал, а не судил, чаще смеялся или снисходительно улыбался, чем сатирически обличал. Но нельзя отсюда делать вывод о безыдейности Фредро. Такие начала, как патриотизм, гуманность (хоть и не воинствующая), уважение к здравому смыслу, отвращение ко всему уродующему человеческие отношения, прежде всего к погоне за наживой, пронизывают все творчество Фредро, привлекая к нему зрителя и читателя.

Фредро, безусловно, был человеком, достаточно крепко связанным со шляхетским прошлым, любившим традиционный уклад и с сожалением смотревшим на деградацию своего сословия. Бой-Желеньский подробно говорил о «шляхетском юморе» Фредро и объяснял его социальным положением писателя, дававшим возможность «снисходительно смотреть на метания этого мира, не особенно заботясь о его переделке, ибо, в конце концов, место досталось не самое плохое». Но яркости достижений Фредро это обстоятельство ни в коей мере не умаляет, ибо облика своего

класса он не искажал, не боялся говорить о нем правду, подчас весьма горькую. Драматург не всегда осознавал социальный смысл воспроизводимой им жизненной правды, ослаблял ее, будучи консерватором в общественных вопросах. Но именно ей он обязан своим литературным значением. Именно реалистическая правдивость произведений Фредро, наряду с мастерством комической интригии, основанной на глубоком понимании человеческих характеров, определили долгую театральную жизнь его наследия, занимающего почетное место и в современном репертуаре, отвели писателю первое место среди творцов польской комедии на всем протяжении ее развития.

Александр Фредро родился 20 сентября 1793 г. в Сурохове (Галиция) в семье довольно состоятельного помещика. Отец его, Яцек Фредро, был человеком предприимчивым, хозяйствовал умело, владения свои увеличивал и получил в 1822 г. от австрийских властей графский титул, войдя таким образом в среду местной аристократии. Галиция была тогда шляхетской провинцией, куда веяния Просвещения дошли с солидным опозданием. И домашнее образование, которое получил будущий писатель, основательным не было. Да и сам мальчик не проявлял рвения к наукам, предпочитая — и в отцовском имении, и после переезда во Львов — «благородные забавы»: конную езду, охоту, фехтование, танцы. Юношу ждала иная школа — жизненная. Война добралась до польских земель, и в 1809 г. Фредро пробирается в войска княжества Варшавского и вскоре становится офицером полка конных стрелков. С наполеоновской армией он доходит в 1812 г. до Москвы, при отступлении попадает в русский плен, бежит и снова участвует в битвах. Падение Наполеона отбивает у Фредро, офицера дельного и храброго (награжденного орденами «Виртути милитари» и «Почетного легиона»), охоту к военной карьере, и в 1814 г. он возвращается на родину. Занятия делами по имению, которое поручил ему отец, чередуются с пребыванием во Львове, где молодой человек погружается в бурные светские развлечения. Тогда же в жизнь его входит большое чувство, но возлюбленная Фредро, Зофья Скарбек, была замужем, и прошло несколько лет, прежде чем удалось преодолеть препятствия (даже не со стороны пожилого мужа, а со стороны родных) и добиться развода. В конце 1828 г. женитьба Фредро положила начало его долголетней и счастливой семейной жизни. Чуть ранее умирает его отец, и Фредро становится хозяином в наследственном поместье Бенькова-Вишня. В эти же годы судьба его определилась в другом отношении: саблю кавалериста заменило перо. Способность к сочинению стихов он открыл в себе еще на военной службе. Другая литературная склонность определилась раньше: еще подростком Фредро, как он пишет в своих воспоминаниях, набросал свою первую комедию. А французский театр, восхитивший попавшего

в Париж офицера-поляка, заставил сделать твердый выбор между жанрами в пользу комического. С середины 10-х годов литература все более поглощает досуги Фредро. Поэтические опыты, более многочисленные на первых порах, создававшиеся и в последующие годы, предпринимаются им с большей и меньшей удачей в разных стилях (классицистский, сентиментальный и даже романтический) и жанрах (басня и ода, послание и идиллия, сатира и любовное стихотворение, баллада и «поэтическая повесть»). Но фундаментом его славы они не стали, хотя стихотворческое мастерство дало драматургическим шедеврам Фредро блестящую оправу. Иначе пошло дело с комедиями. В марте 1817 г. была поставлена первая из них — «Интрига наскоро». А начиная с варшавской постановки «Пана Гельдхаба» в 1821 г. комедии Фредро одна за другой пробивают себе дорогу на театральные подмостки прежде всего Львова и Варшавы и встречают одобрительный прием у зрителей. В изданный драматургом в 1826 г. двухтомник комедий их вошло уже девять.

Александр Фредро

Об отношении Фредро к восстанию 1830 г. говорят написанные им в ту пору несколько патриотических стихотворений и письма, свидетельствующие о подавленном настроении, которое охватило писателя в тяжелые дни 1831 г. Но солидарность с теми, кто в последующие годы звал к новой вооруженной борьбе, была для него исключена. Фредро отрицательно относился к любым конспиративным предприятиям, к насильственному изменению существующего порядка (и одновременно питал явную неприязнь к тупой австрийской бюрократии). Соответственным было и отношение к Фредро со стороны галицийских демократов, создававших в 30-е годы сеть тайных организаций. Это не прошло бесследно для творческой судьбы Фредро. Хотя в первой половине 30-х годов он переживает пору полной художественной зрелости и создает лучшие свои комедии, слишком различными оказываются его творческие стремления и программа, выдвинутая радикальными поборниками «национальной литературы». Именно

из этого лагеря на Фредро обрушиваются несправедливые критические обвинения. Гощиньский в статье 1835 г. отказывает комедиям Фредро в каком-либо значении, объявляет их знаменем отсталости и капитулянтства, плодом подражания, «французомании». Не менее резкой была анонимная статья в «Тыгоднике литерацком» за 1842 г. (автором ее считается Л. Дунин-Борковский). Фредро, к тому времени автор почти двадцати игранных в театре комедий, обиженный нападками, которым не противостояли голоса защитников, решает оставить драматургическое творчество, и период его молчания длится примерно с 1839 до 1852 г. Но участия в общественной жизни Галиции он не прекращает: выполняет с 1833 по 1842 г. обязанности депутата Сословного сейма, интересуется экономической жизнью края, участвует в составлении нескольких мемориалов властям, поддерживает идею галицийской культурной и хозяйственной автономии.

После событий 1846 г. Фредро пишет обширную записку «Заметки о социальном состоянии Галиции», где осуждает, разумеется, крестьянский бунт, выступает за наказание виновных, исходит из идеи сотрудничества польских имущих классов с австрийской монархией на почве строгого соблюдения законности. Несколько иначе выглядит позиция Фредро в 1848 г., когда заколебался австрийский трон. Он участвует в посылке депутаций, в работе львовского Национального совета (причем протестует против ущемления его прав), в составлении адресов и подписывается под пожеланиями, более радикальными, чем прежде, вплоть до «полного уничтожения барщины и крепостных повинностей» (конечно, по инициативе и доброй воле помещиков). Позднее над ним нависает даже угроза репрессий по обвинению в «государственной измене» и «оскорблении величества»: дело, однако, кончилось оправданием. Сыну его, участнику венгерской революции, пришлось на некоторое время эмигрировать; первую половину 50-х годов проводит преимущественно в Париже и сам Фредро. В это время он снова берется за перо, пишет новые комедии, свои воспоминания, но все созданное после второго дебюта решает уже не печатать и не выставлять на сцене, поручив впоследствии сыну посмертную публикацию довольно большого числа произведений, написанных за двадцать лет (до 1874 г.). Живет он начиная с 1858 г. постоянно во Львове. В 1861 г. Фредро принимает депутатский мандат галицийского сейма, но через несколько месяцев отказывается от него. Восстание 1863 г. принято им было без энтузиазма. Скончался Фредро 15 июня 1876 г.

Фредро начал писать еще до романтических баталий в польской литературе. Естественным для него было обращение к просвещенческой традиции, тем более что для запоздалой в развитии Галиции она сохраняла действенность и притягательность. Усваи-

валась она здесь, конечно, не во всем своем многообразии и богатстве, скорее в моментах самых общих, подчас расплывчатых: понимание анахронизма наиболее вопиющих предрассудков, стеснительных норм и обычаев, чувство происходящих в обществе перемен, светский характер мышления, сознание того, что «старосарматский» уклад несохраним, что на свете существует не только шляхта, — словом, в варианте, приемлемом для достаточно широкого шляхетского круга, складывавшемся в умеренный, совмещавшийся с приверженностью ко многому освященному традицией, *просвещенный либерализм, который и был в общем характерен* для раннего Фредро. Фредро к тому же, все, идущее от Просвещения, воспринимал главным образом через призму театра, как бы проверявшего его на совместимость с житейской практикой, на доступность, — словом, без философии, без дидактического пафоса, без политической и идеологической страсти. Это было иное восприятие наследия, нежели у романтиков, и иное, нежели у классицистов XIX в. Фредро была абсолютно чужда политическая тенденция последних. Далек он был и от нормативности в творчестве, от стремлений к диктатуре «просвещенного вкуса», от «головной» поэзии. Наконец, привлекший его жанр современные Фредро классицисты отодвинули на периферию, всерьез им не занимались, предоставив репертуарному самотеку. *Короче, обстоятельства толкали Фредро к такому восприятию* драматургической традиции, при котором на первый план выдвигались те ее элементы, которые давали возможность развития в сторону реализма. Из типов, ситуаций, мотивов, найденных предшественниками, он должен был взять такие, которые еще могли обрасти плотью современных жизненных наблюдений, подвергнуться трансформации, выдержать поверку опытом драматурга, житейским и театральным.

Написанный в 1817 г. «Пан Гельдхаб» сигнализировал просвещенческую родословную уже заглавием: имя «со значением» (от этого обычая Фредро не откажется до самого конца), выделение центрального персонажа, резко очерченного в определяющем его характер качестве. Но этот «денежный человек», хамоватый выскочка, *обозначен как человек нового времени: состояние он* сколотил в недавние годы посредством махинаций с военными поставками. При этом он знает силу денег, и амбиции его выросли: приобрести сиятельного зятя (что Гельдхабу почти удается). Такой тип «нового человека» свидетельствовал не только о сословных симпатиях Фредро, но и о том, что времена изменились по сравнению с годами борьбы за права горожан, когда в литературе появлялся добродетельный мещанин. Примечательно и другое: Гельдхаб как бы уравновешивается фигурою князя Родослава, промотавшегося аристократа — кандидата в зятья («низкорожденному» теперь не покровительствуют, но им и не брезгуют).

Расстановка персонажей классически четка. Двое добиваются руки девицы, двое им помогают: князю — плутоватый Лисевич, ротмистру Людмиру — его друг майор (офицеры у Фредро, обычно еще не «вросшие» в общество, чаще всего выступают на положительных ролях). Но традиционной пары влюбленных нет: Флора, дочь Гельдхаба, тоже тщеславная и расчетливая, заодно с отцом. Нет и свадебной концовки: отец и дочь просто разгаданы и посрамлены.

Уже в «Гельдхабе» сказалось характерное для Фредро как комедиографа стремление к естественности жизненной и театральной. Это была комедия в стихах. Традиционный тринадцатисложник Фредро не делал стесняющим разговорную речь, избегал монотонности и приглаженной плавности, которые возникали при строгом классицистском течении фразы и неуклонном соблюдении цезуры, строго делящей стих на две части. Цели этой служили наличие во множестве стихотворных строк нескольких интонационно-синтаксических единиц, применение «переносов» и такой цезуры, которая отходила от классицистской нормы. Отвергнут Фредро был и языковый пуризм: обороты сугубо разговорные, подчас грубоватые выражения, провинциализмы даже несколько шокировали в его комедиях столичных знатоков.

Многократно затронутая комедией Просвещения проблема легла в основу «Иноземщины» (1822, пост. 1824). Фредро в общем оказался на стороне защитников национального обычая, бездумное его отвержение считал безусловно вредным. Но, выставив в комическом свете слепое подражание чужому, он в соответствии со временем показывает уже иное подражание, не французоманию, а англоманию, и по-своему, на новый лад вскрывает его нелепость. Герой излечивается от своей мании не убеждаемый патриотическими речами, а просто на практическом опыте: иноземные новшества, попавшие на неблагоприятную почву, оказываются разорительными. И вывод следует примирительно-банальный: перенимать надо с умом, брать только хорошее.

Комедия «Муж и жена» (1821, пост. 1822) зрителя несколько озадачила. Как сценический шедевр, комедия эта не могла не восхитить. При ограниченном числе персонажей (их четверо: муж, жена, горничная, любовник) Фредро добился живого и динамичного действия, насытил пьесу забавными ситуациями, тонким комизмом, одновременно обрисовав характеры выпукло и психологически мотивированно. Но семейный, светский дом выглядел у него далеким от строгой морали: она отброшена всеми персонажами. Интрижки выходят на свет божий и ничего не рушится, все будет благополучно скрыто, наказанием грозят одной лишь горничной. Фредро не вступал в разлад с истиной: в аристократическом Львове было достаточно и распущенности, и ханжества (по-разному можно было усваивать просветительское низвержение предрассудков). Но у драматурга была только констатация

факта, извлечение максимума смешного из ситуации, с точки зрения нравственности, весьма сомнительной, не было ни нравоучения, ни кары за грешки, ни моральной антитезы. (Позднее это было аргументом для осуждения Фредро и романтической критикой.) Деления героев на основе авторского отношения к ним в комедии провести невозможно. Все персонажи как бы равноправны. Так наметился отказ Фредро от частого у комедиографов Просвещения выделения главного лица, обычно носителя определенного порока. Более характерен станет для него иной принцип: комедия изображает определенный круг людей с отношениями внутри него. Так будет независимо от того, в каком ключе изображены герои: в ироническом (как в «Муже и жене») или в шуточно-веселом (позднейшие «Дамы и гусары»). Предшественники Фредро тяготели к созданию «человеческих разновидностей». Его комедия — человеческий мир, не просто собрание типов. Умение наблюдать, подмечать разновидности характеров не приводило Фредро к таким решениям, когда изображение определенных социально-психологических типов с соответствующей их оценкой становилось как бы самоцелью, в значительной степени исчерпывало драматургическую задачу (так бывало подчас в польской дофредровской комедии). Любопытна с этой точки зрения одноактная комедия «Сварливость и упрямство» (1822), где автор обращается к использованной в целом ряде его произведений теме опекунской власти (институт опеки над имением сирот для старой Польши был весьма характерен), которая является преградой для брака по сердечной склонности. В тексте рассказывается о нескольких претендентах на руку панны, каждый из которых представляет колоритный комический тип. Но на сцену их Фредро не выводит. Для построения интриги ему достаточно различия в характерах постоянно препирающихся двух братьев-опекунов (ему и обязана благополучным исходом дела влюбленная пара).

Раннее творчество Фредро продемонстрировало и тяготение его к фарсово-гротескной разновидности комедии[1]. Мастер как «комедии характеров», так и «комедии положений», он был потрясающе изобретателен в построении интриги, извлекал неожиданные возможности из уже известных в этом жанре мотивов и ситуаций, как бы «переворачивая» их. Причем отправлялся он и от того, что было уже опробовано мировой классикой, и от сохранен-

[1] Конечно, классификация комедий Фредро с этой точки зрения будет во многом условной. У него встречаются, например, произведения, где откровенно фарсовый элемент выступает в сочетании с попыткой психологической обрисовки характеров. Такова, в частности (правда, не относящаяся к числу удач Фредро), комедия «Друзья» (1826, пост. 1828), в которой отрицательные персонажи, сватающиеся к богатой вдове, изображены на грани гротеска, а положительные герои (среди них бывшие наполеоновские офицеры, что характерно для раннего Фредро) даются в совершенно ином, лирическом ключе, когда на первый план выдвигается связывающее их дружеское или любовное чувство.

ного отечественной плебейско-фарсовой традицией, что говорит о достаточном демократизме Фредро в плане эстетических вкусов. Увлекательное зрелище создавалось им и тогда, когда в пьесе не было ни особых психологических тонкостей, ни открытий в области изучения нравов. Именно такого типа сценические решения доминируют в таких его произведениях, как «Новый Дон Кихот или сто безумств» (пост. 1824; полная переработка «Интриги наскоро»), в одноактных комедиях «Первая встречная или наука избавления» (1823, пост. 1824) и «Письмо» (1825), в блестящем комическом шедевре «Дамы и гусары» (1825, первая у Фредро комедия в прозе). Тогда же писатель начинает вводить в некоторые пьесы пение и пробует свои силы в опереточно-водевильном жанре. Диапазон комического у Фредро был таков, что включал в себя и элементы, находившие отклик у зрителя галерки. Круг его персонажей шляхтой не ограничивался. Нельзя сказать, например, чтобы в «Дамах и гусарах» простонародный элемент играл роль лишь служебную: он потребовался в момент, когда все запуталось и не могло разрешиться без вмешательства здравого смысла. Действие «Нового Дон Кихота» начинается в корчме. Там же встречаются герои одноактной оперетты «Ночлег в Апеннинах» (1825; кстати, до этого Фредро полгода пробыл на родине Гольдони), комедий «Нелюдимы и поэт» (1825, пост. 1826) и «Дилижанс» (1827, пост. 1833).

Простонародный элемент очень часто выступает у Фредро, когда комическая интрига приобретает гротескно-фарсовую выразительность. Такова его функция, например, в одноактной комедии «Никто меня не знает» (1825, пост. 1826), где используется известнейший сюжетный ход: торговец и его слуга, стремясь испытать верность своих жен, прибывают в дом под чужими именами, переодетыми и загримированными и (так как другая сторона, зная о замысле, принимает свои меры) попадают в необыкновенно забавные ситуации.

В основу сюжета одной из интереснейших и наиболее гротескных комедий Фредро «Караул, что творится!» (1826) лег мотив плебейско-фольклорного происхождения, восходящий к старопольским временам. Изображая ситуацию (показанную как крайне нелепую), при которой всем стали заправлять женщины, Фредро как бы на иной лад подхватывал тему «Дам и гусаров» (где вышучиваются мужчины, возомнившие что могут обойтись без женщин). Из простого и не нового замысла драматург извлек не только каскад забавных положений, но и возможность замаскированных намеков различного плана. Гротескность комедийной ситуации поддавалась и политическому истолкованию: три старые бабы, начавшие править небольшим местечком, Осеком, отождествлялись с тремя поделившими Польшу монархиями, нелепость их правления — с неестественностью ликвидации польского государства. Комедия дает материал и для сравнения Фредро с ран-

ними романтиками: не игнорируя исторического прошлого [1], драматург не был склонен к его возвышению, идеализации, народность воспринимал иначе, чем романтики, обращаясь к тому, что последних не привлекало (плебейский гротеск).

Кроме данной комедии и некоторые другие: «Новый Дон Кихот», «Первая встречная», «Нелюдимы и поэт» — дают материал для того, чтобы судить об отношении Фредро к первым романтическим веяниям. Оно было недвусмысленно отрицательным. Нельзя сказать, чтобы драматург попытался сколько-нибудь проникнуть в идеологическое содержание нового направления и поспорить с ним на том поле, где оно олицетворяло прогресс. Фредро переносил его адептов в плоскость житейской прозы, брал в сопоставлении заведомо невыгодном, оставлял от него по сути дела лишь сугубо внешний стиль, ходульно-модные приметы, позу. Нельзя вовсе отказать Фредро в известной зоркости и частичной правоте, но это нисколько не меняет односторонности его подхода к серьезному явлению.

Иначе выглядит проблема применительно к комедиям Фредро 30-х годов. Известные точки соприкосновения между ним и романтизмом в этот период намечаются. В «Девичьих обетах или магнетизме сердца» (1827—1832, пост. 1833), одной из самых очаровательно грациозных, а вместе с тем психологически насыщенных и правдивых комедий, Фредро, на первый план выдвигается анализ любовного чувства, постепенно зарождающегося и крепнущего, проявляющегося у каждого из действующих лиц на свой лад, т. е. та сторона человеческой психологии, которая привлекала и романтиков. Фредро приближается к ним и признанием силы сердечной склонности, права любви, свободы выбора. Но, конечно, это не связано у него, в отличие от романтиков, с бунтарским восприятием действительности. Фредро избегает резкости конфликта: соединение двух влюбленных пар оказывается у него возможным, ибо выбрана — тут драматург избежал явной неправды — такая ситуация, когда препятствий этому, семейных и имущественных, никаких нет. И здесь видна дистанция между романтиками и Фредро: считая, что жизнь надо принимать такой, как она есть, драматург со снисходительной усмешкой смотрел на романтический культ любовного страдания, жалоб и обвинений в адрес всей действительности.

Главные герои комедии взяты Фредро из одного круга, из мира шляхетской усадьбы, изображены на этот раз в тонах светлых, без скептицизма и демаскировки, трактуются автором в общем благожелательно. Придать им необходимую характер-

[1] Ради исторической темы драматург выходил за пределы комического жанра в «драматической картине» «Оборона Ольштына» (1830) и в оперном либретто «Рымонд» (между 1836 и 1842). Оба произведения не принадлежат к числу достижений Фредро.

ность и определенность драматург смог посредством достаточно четкой психологической обрисовки, подчеркивания тех или иных черт их темперамента, наделения каждого из них своим отношением к житейским проблемам и трудностям. Задачу свою он решил блестяще, добившись очень важного для комедии разнообразия персонажей: Густав, сперва легкомысленный, задорно-упрямый, затем целеустремленный и изобретательный, чувствительная и уступчивая Анеля, энергичная Клара, сентиментальный до ненатуральности, слабовольный и далекий от здравого понимания жизни Альбин. Особенности характеров дали крепкую основу для развития действия. Внешняя канва событий складывается в целое, типичное для «комедии положений», связываемое интригой, которую мастерски, с блеском ведет один из героев (Густав), стремящийся доказать нереальность обета двух девушек (не выходить замуж), устраивающий свой брак и брак другой пары. Но сама возможность интриги вытекает не просто из стечения обстоятельств, а из психологических качеств персонажей (настойчивость Густава, отношение к нему дяди, мягкосердечие Анели, девичье легковерие и т. д.). Драматург мастерски использует таким образом и возможности «комедии характеров». Известный литературовед И. Хшановский, отметив, что почти во всех сценах «Девичьих обетов» мы имеем дело с «комизмом обеих сторон, вступающих в столкновения между собой», видел в этом «уже черту новейшей комедии, которая (разумеется, за исключением фарса) все менее использует искусственные или случайные ситуации, а стремится зато к простым естественным ситуациям, создаваемым только человеческими характерами в их взаимных столкновениях», и подчеркивал, что «комизм положений основывается здесь на противоположностях характеров или минутных стремлений».

В «Пане Иовяльском» (1832) Фредро затрагивает распространившуюся в романтическую эпоху увлеченность изучением народной жизни, собиранием фольклора и т. д. При этом два молодых героя (литератор и художник) изображены на этот раз несколько иначе, чем близкие к ним типы ранних комедий, без жалостливой снисходительности, с большей симпатией, без черт чудачества и житейской неприспособленности. Фредро серьезно смотрит на их занятия, цену «прозаическим» жизненным требованиям они в общем знают (литератор Людмир в заключение награждается богатым приданым и входит в круг Иовяльских), романтическая высокопарность — это не их стиль (она по ходу действия имитируется, но с определенным расчетом). Характерно для миролюбивого настроения Фредро и разрешение любовного соперничества: Людмир торжествует над откровенно практическим Янушем, который делает ставку лишь на волю старших и свое состояние, не заботясь о чувствах своей избранницы. Касается Фредро в «Пане Иовяльском» и волновавшей романтиков про-

блемы соотношения между жизнью и искусством, между правдой действительности и мышлением художника.

Комедия эта — одно из самых трудных для интерпретации произведений Фредро. Предметом многолетнего спора стало отношение автора к большинству его персонажей (никогда им не выпячивавшееся, а здесь скрытое более надежно, чем где-либо), к крохотному мирку помещичьей усадьбы, где живут представители трех поколений Иовяльских. В позиции Фредро видели и симпатию к безобидным чудакам, и не вдающуюся в оценки веселость, и безжалостную сатиру. Стоило бы признать одно: ряд ведущих персонажей очерчен явно шаржированно, так что вполне понятно возникающее у зрителя ощущение бессмысленности, чуть ли не призрачности их существования, в некоторых случаях как бы гротескно-маразмического (чем не определяется, в каких целях это сделано автором: в разоблачительных или ради нагнетения добродушного комизма). Фарсовый элемент ощущается и в интриге: здесь использован старинный плебейско-комический мотив (в Польше встречается еще у Барыки) «розыгрыша» простолюдина, переодеваемого шутниками в королевские одежды. Только здесь он, что типично для изобретательности Фредро, «выворочен», переиначен: жертва мистификации с самого начала знает, в чем дело, и превосходно использует сложившуюся ситуацию.

В год выхода «Пана Тадеуша» был поставлен на сцене фредровский комический шедевр «Месть». Автор, обычно обращавшийся к временам более или менее близким, на этот раз хронологически несколько отступает назад, помещает своих героев в обстановку еще не павшего «старосарматского» уклада — и это опять-таки встреча с романтиками, чей интерес к данному явлению ведет свое начало как раз с 30-х годов. Но Фредро — традиционалист, элементы любования красочностью, живостью типов прошлого у него несомненны. Нет в его комедии ни осуждающего слова, ни противопоставления старому новых веяний. Далек он был от того проницательного историзма, с каким критически трактовалась та же самая эпоха прогрессивными роомантиками, подчеркивавшими анахроничность, обреченность ее элементов. Бросается, однако, в глаза верность автора «Мести» трезво реалистическому взгляду на вещи. Юмористическое освещение изображаемого как бы обозначает место его в национальной действительности и предохраняет комедию от односторонней апологетики старины. К тому же Фредро, как всегда, прям в своих мотивировках, в обращении к житейской прозе, к сфере имущественных интересов. Лиризма в его комедии нет. В стремлениях ряда персонажей, в определяющей комедию интриге самую первоплановую роль играет откровенный и не скрываемый грубый материальный расчет, который представлен как естественный и опять-таки без осуждения (этой черты реалистической манеры писателя касался

Бой-Желеньский, говоря о своеобразном «моральном дальтонизме» фредровского комического мирка). Подлинный блеск придает комедии выразительнейшая психологическая очерченность двух центральных фигур, двух антагонистов (Мильчек и Раптусевич). Необыкновенно красочна поддерживающая развитие интриги, участвующая во всех поворотах действия комическая фигура Папкина, хвастуна-приживальщика, типичного для шляхетского прошлого (это один из самых ярких типов, созданных Фредро). Совершенства достиг драматург в извлечении комических эффектов из запутанной сценической ситуации: можно сослаться на развязку пьесы, когда «насильно» женят героя, который об этом только и мечтает.

Можно отметить, что новый элемент, проявившийся в творчестве Фредро созданием «Мести», в литературных кругах, столь много говоривших о художественном воплощении национального колорита, вызвал интерес, пожалуй, более благожелательный, чем предыдущие произведения драматурга. Винцентий Поль писал, например, о Фредро: «Он доказал в „Мести“, что нет пути и призвания, где он не мог бы найти возможности успеха! Старопольский мир, который Фредро рисует в „Мести“, замкнул свои дни для истории, но именно поэтому он должен ожить светлою жизнью для искусства».

В произведениях 30-х годов Фредро добивается почти безупречной слаженности и логической обоснованности своих сюжетно-комедийных конструкций. Можно взять в качестве примера даже не самую популярную из его комедий — «Тетушка» (1834). Возможность комической интриги создается в ней основной сюжетной предпосылкой: молодая пара вынуждена на время скрыть свой брак, ибо муж, офицер, скрывает свое имя, опасаясь наказания за дуэль. Соседи же и родственники героини объединяются против нового гостя в имении не случайно: это вызвано их положением, расчетами и надеждами. Комическое сразу же окрашивает создавшуюся ситуацию: интрига ведется, чтобы воспрепятствовать замужеству хозяйки имения, Алины, но участники ее не знают, что таковое уже свершилось. Забавные повороты действия, возникающие недоразумения обусловлены прежде всего характером заглавной героини (перезрелая красотка простодушно верит, что в нее влюблены все мужские персонажи) и составляющего с ней пару камергера, также убежденного в собственной неотразимости. Действия Флоры, бедной родственницы и завистливой интригантки, а вместе с тем женщины неглупой и энергичной, имеющей основания для претензий к своему окружению, прекрасно мотивированы ее положением и ее характером, очерченным весьма рельефно. И благополучная развязка не привносится извне, а становится возможной также благодаря качествам персонажей (в первую очередь — трусости камергера).

О росте реалистического мастерства Фредро свидетельствует комедия «Пожизненная рента» (1835). Писатель обратился здесь к типу традиционному, давно разработанному драматургами — к типу скупца-приобретателя и создал оригинальную его вариацию, поднялся до уровня проницательнейшего психологического анализа. Изображаемый Фредро ростовщик Латка амбиций проникновения в высшее общество не обнаруживает, как бы удовлетворяясь самим обладанием богатством и возможностью его увеличивать. Зато страсть к наживе и боязнь что-либо потерять или упустить полностью исчерпывают его характер, определяя манеру держаться, вкрадчивую сладкоречивость, строй мыслей и словарь (собираясь жениться, Латка жену сравнивает с капиталом, а будущих детей — с процентами). Масштаб этой страсти таков, что она все заслоняет от героя, мешает хладнокровно рассуждать, заставляет даже совершать поступки, противоположные основной роли персонажа, а жертве открывает лазейку к тому, чтобы ускользнуть из ростовщических пут. Драматург блестяще обыгрывает возможности, вытекающие из сюжетной основы комедии, создает положения забавно-парадоксальные. Латка купил за скромную сумму наличными у промотавшегося гуляки Бирбантского право на получение пожизненной ренты, унаследованной последним. Теперь размер прибыли (или убытка) зависит от продолжительности жизни мота, и ростовщик вынужден опекать свою жертву, играть не свойственную ему роль филантропа. Жадность его подсказывает жертве выход: Бирбантский угрожает самоубийством, и Латка, чтобы не потерять слишком много, выпускает его из своих когтей и даже уступает невесту. Поворот интриги становится многозначительным художественным обобщением, подчеркивающим, как до нелепости сильна власть денег: Латка искренне убежден, что с рентой он купил у Бирбантского его жизнь, рассматривает эту жизнь как собственную.

«Пожизненная рента» свидетельствовала о чуткости автора к духу времени: тема силы денег решена здесь иначе, чем в «Пане Гельдхабе», с пониманием того, что сила эта еще более возросла, с более горьким отношением к действительности. Горечь эта сконцентрирована в монологе одного из героев, Оргона, который (выражая в данном случае и позицию автора) сетует на хитросплетения человеческого мира, его суровые законы, воцарившиеся в нем жадность и обман. Оргон, попавший в сети ростовщика сельский хозяин, — пример реалистической разработки характера в комедии Фредро: недалекость в нем соединена с прямодушной простотой, суровость к дочери, вызванная безвыходной ситуацией, с жалостью к ней, подчинение обстоятельствам с осуждением дурного.

Из произведений, возникших ранее 1848 г., стоит отметить лучшее из созданного Фредро в прозе — автобиографическую повесть «С пятого на десятое» (опубл. посмертно). Написанная

весьма живо и красочно, она изобиловала ироническими описаниями, авторскими отступлениями и свидетельствовала о восприятии Фредро стерновской повествовательной манеры.

Возобновив в 50-е годы драматургическое творчество, Фредро по сути дела дебютирует вторично в условиях серьезно изменившейся общественной действительности и ушедшего вперед развития литературы. Но комедии, написанные в 50—60-е годы, при жизни автора зрителю и читателю остались недоступными: на сцену они попадают лишь с конца 70-х годов. Такая, не совсем обычная судьба этих комедий не могла не отразиться на их восприятии. Автор должен был вложить в них новые наблюдения и в соответствии с новыми социальными явлениями создать иные комедийные конструкции. Первому условию поздние произведения Фредро в значительной степени отвечали, второму — гораздо меньше. Вследствие этого они были — и в общем правильно — критикой и зрителям поставлены по своим художественным достоинствам на низшую ступень сравнительно с предыдущими произведениями драматурга. В какой-то своей части эти комедии явились разработкой мотивов, встречавшихся у Фредро и ранее. Это можно сказать, например, о первой и, пожалуй, наиболее популярной из поздних комедий Фредро «Великий человек на малые дела» (не позднее 1854—1855), где опять появляется столь привлекавшая драматурга фигура опекуна, действие основано на чрезмерном усердии хитреца, который, перестаравшись, приводит дело к противоположному результату. Но она же свидетельствовала и о том, что как бытонаблюдатель Фредро отнюдь не оставался в прошлом, что процессы, происходившие в обществе, не остались вне внимания писателя, увидевшего, как менялись нравы под влиянием экономических сдвигов, затронувших и Галицию.

Яркие краски шляхетского быта у позднего Фредро сменяются тонами как бы потускневшими, приглушенными. Уходят из его комедий шляхтичи-«сарматы», наполеоновские офицеры, типы, порожденные просветительской эпохой. Теперешние его герои, более сдержанные и менее колоритные, начинают в той или иной степени равняться на добродетели нового времени. В «Великом человеке...» гуляка, неожиданно заполучив богатую невесту, обещает остепениться. Молодая женщина рассуждает не об одних сердечных делах, но и о житейской прозе. Опекунская власть — уже не слишком серьезное препятствие для влюбленных: ею можно пренебречь и заставить санкционировать выбор сердца (так и поступает «эмансипированная» наследница крупного состояния). Соперничество двух героев, являющееся одним из звеньев интриги, обусловлено предметом достаточно прозаическим: выборная должность в кредитном товариществе, которую получает, используя стечение обстоятельств и просчеты пана

Гениалькевича, «великого человека на малые дела», кандидат в общем более подходящий, ученый, расчетливый и... из персонажей наименее яркий. Несерьезным анахронизмом — в условиях Галиции 50-х годов — кажется Фредро и увлечение конспираторской таинственностью, которой, весьма не к месту, окутывает свои предприятия Гениалькевич. В лице последнего Фредро представляет читателю новый комический тип: «делового» шляхтича, приспосабливающегося к переменам, падкого на новинки (от агрономических до бюрократических), ориентирующегося больше на город, самоуверенного, но неудачливого и идущего скорее всего к разорению.

Но отход на задний план прежних житейских конфликтов отнюдь не приводил Фредро к умиротворенно-благодушному восприятию действительности. В его оценках современных нравов и типов гораздо больше скептически-горького, подчас желчного отрицания. Консерватизм писателя, с годами все более откровенный и соединившийся со старческой неприязнью к новому, исключал широкий взгляд на общественные отношения и одобрение прогресса в общественном сознании (не редкость у позднего Фредро выпады против радикалов и последователей социалистических учений). Касаясь перемен, затронувших шляхетское сословие, драматург изображал шляхту с достаточной реалистической трезвостью: подмечая черты материального и нравственного оскудения, видя, что новые противоречия и столкновения между людьми еще теснее связаны с эгоистическим расчетом, лишены какого бы то ни было ореола поэтичности, знаменуют дальнейшее измельчание характеров. Характерной для атмосферы поздних комедий Фредро можно считать его «Воспитанницу» (около 1854—1858), названную автором в подзаголовке не комедией, как обычно, а «пьесой», видимо, в связи с обилием драматических акцентов (Бой-Желеньский усмотрел в этом произведении «бальзаковские» тона). Материальный интерес, притязания на наследство побуждают в этом произведении большинство персонажей (от интриганов до глупцов, от родственников помещика до приживал в его доме) объединиться против воспитываемой хозяином сироты (он считает ее своей незаконной дочерью и, боясь общественного мнения, готов сделать наследницей) и оплести ее сетью лицемерных интриг и заведомой клеветы.

Возникают типы, концентрирующие в себе приметы нового времени: безукоснительный характер межсобственнического житейского соперничества, сочетание притворства с холодной жестокостью и т. д. Этим подтверждалась плодотворность реалистической манеры Фредро в целом, в основе которой было обилие жизненных наблюдений. Следование прежним драматургическим принципам оказывалось вместе с тем не во всем благотворным. В «Воспитаннице» можно отнести на этот счет благополучную развязку (Фредро продолжал считать ее обяза-

тельной для комедии), ради которой писателю пришлось прибегнуть к ряду плохо мотивированных поворотов действия: открывается шляхетское происхождение героини (почти совсем затравленной преследователями), ей предлагает брак благородный сосед-помещик. Надо сказать, что не только в этой пьесе, но и в ряде других, поздних произведений Фредро, концовка вступает в противоречие со всем ходом действия, конфликтом и характерами.

Отрицательные персонажи доминируют и в комедии «Сколько хлопот!» (1858). Это претендентки на брак с наследником огромного состояния и живущие на его счет светские тунеядцы, полумоты-полужулики, под конец арестовываемые за долги. Автор сатирически-язвительно оценивает молодое шляхетское поколение (для которого прежние благородные забавы, «скачки» и «охота» стали лишь «занавеской, что прикрывает торговлю») и времена, когда «отвага и ловкость» отступили перед «грязной жадностью к прибыли». Главный же герой, Альбин, олицетворение безвольной апатии, подчинения моде и условностям, лишь под давлением извне осознав собственную сердечную склонность и проявив хотя бы минимальную решимость, выходит из своих затруднений благодаря применению автором традиционного комедийного мотива: все улаживает расторопный и мыслящий здраво слуга (персонаж в мольеровском духе). Прием этот можно счесть подчеркивающим скептическое отношение Фредро к новому шляхетскому поколению (как и тот факт, что героини, наделенные обаянием и искренностью, — Зося в «Воспитаннице», Розалька в «Сколько хлопот!» — в круг персонажей драматурга попадают «снизу», из почти простонародной среды). Характер Зоси наиболее интересен в ряду созданных поздним Фредро женских типов. Это героиня, вполне сознающая тяжесть своего положения, натура нравственно чистая и страдающая, одинокая в мире низменных расчетов. Вопроса о положении женщины, происходившей в обществе эмансипации Фредро касался и в других пьесах (например, в комедии «Достоин жалости», 1862), представляя разные формы стремления к самостоятельности, одобряя его в принципе, но не поддерживая экстравагантных крайностей, подчеркивая, что изоляция женщины от житейской борьбы, от имущественных интересов отошла в прошлое.

У позднего Фредро немного страниц, напоминающих его прежнюю бурную веселость, увлечение откровенно фарсовыми ситуациями. Обыгрывание комических положений доминирует преимущественно в его одноактных пьесах. В «Двух шрамах» (1857) использован опробованный мотив (два персонажа выдают себя за одно и то же лицо), но любопытен здесь и новый тип — дипломата австрийской службы. Появление нового персонажа (женщина, живущая на учительский заработок) можно отметить и в непритязательной миниатюре «Свеча погасла» (после 1865). Интрига «Пана Бенета» (1859) основана на ссоре и примире-

ции влюбленных, а попутно выведен колоритный шляхтич, чванящийся своим родом и смертельно боящийся всяких житейских волнений. Комедия «Лита и компания» (1861) не нова по интриге (мужчины переодеваются в женское платье), но примечательно, что Фредро изображает здесь новую для себя среду: заключается брачная сделка между представителями торговых домов. Не имеют примет времени лишь вещи, целиком построенные на народно-фарсовых мотивах («Я убийца», 1864—1865; «С кем поведешься, от того и наберешься», после 1864). Как мастер интриги поздний Фредро ничего нового к своим прежним достижениям не прибавляет, напротив, явно не достигает прежнего уровня. Новый материал он обрабатывал прежними композиционно-сюжетными приемами. Но галерея выведенных им персонажей исключительно разнообразна, представляет галицийское общество в конкретно-временно́й определенности, существенно дополняет сделанное писателем ранее и в ряде случаев выходит за пределы помещичье-шляхетского круга. Фредро понимал, что в новом времени господствуют новые силы. «Купон, купон — вот ключ к свободе и твердому доходу!» — провозглашает один из героев одноактной «картинки» «Теперь» (1873 или 1874).

В комедии «Не могу жениться» (1859) изображен — и, пожалуй, как сделка не особенно удивляющая — брачный союз между разбогатевшим лавочником и аристократкой. В «Последней воле» (1867) среди претендентов на генеральское наследство особенно любопытен герой новых времен, ханжа и стяжатель, намеревающийся распорядиться ожидаемым состоянием совсем не по-шляхетски, а уже как предприниматель, все учитывающий и ничего не упускающий. И в соответствии с большею «пестротой» теперешнего «населения» фредровских комедий, действие их выходит из помещичьей усадьбы и дворянского салона: сцена изображает адвокатскую либо банкирскую контору, гостиницу, железнодорожный вокзал и т. д.

Прямое изображение в сколько-нибудь широком плане политической действительности Галиции Фредро считал из-за цензурных препятствий невозможным. Но интересны в данном отношении те пьесы, где он прибегает к иносказанию: «Револьвер» (1861) и «Цепной пес» (после 1859, не позже 1861). В «Револьвере» не случайно, по-видимому, то, что действие комедии происходит в Парме (где хозяйничали австрийцы) — аналогии с Галицией здесь, естественно, напрашиваются. Фредро показывает, как в обстановке суровых правительственных репрессий, создается атмосфера всеобщего страха, как сторонятся подозрительных, как боятся быть замешанными в любой заинтересовавший власти инцидент (ради комической интриги опасения эти автор изобразил в данном случае безосновательными). Повальная трусость эта объяснена драматургом и социально-психологически: в обществе укоренились эгоистически-стяжательские стремления.

Главным героем сделан банкир, барон Монтара, нажи́вший состояние при помощи нечистоплотных комбинаций, затевающий сложную интригу, чтобы завладеть богатым наследством, и выступающий в окружении не менее колоритных и показательных для нового времени персонажей (нотариус Пароли, агент Барби).

«Цепной пес» — острая социально-политическая аллегория (Фредро сомневался в возможности ее опубликования даже в посмертном издании). Изображая под видом событий в зверином царстве отношения в Галиции на рубеже 50—60-х годов, автор одни из выводимых им персонажей сделал обобщенным олицетворением различных групп, а другие наделил чертами, содержащими намеки на конкретных политических деятелей. При этом он отрицательно оценил все выступавшие тогда в Галиции политические силы, язвительно осмеял тупую грубость австрийской бюрократии (верховную власть в пьесе получает Осел), аристократию изобразил окончательно свыкшейся с рабской зависимостью, подчеркнул, что в верхах общества процветает беззастенчивое хищничество, а демократам приписал... разбойно-вероломные «волчьи» повадки. Несколько иначе выглядит заглавный персонаж, олицетворяющий как бы традицию шляхетской честности, патриотического вольнолюбия, но тоже порицаемый за неразумную горячность, неумение учесть конкретные условия. Сказалось и настороженное отношение Фредро к идее социальных реформ («Сперва старайся злых сделать добрыми, а общественный лад пойдет следом»). Последние сцены позволяют думать, что Фредро верил, однако, в грядущее освобождение нации от чужеземного ига, ставя его условием участие народа (Бык), но в единстве со шляхтой, требуя всеобщего «согласия» и «порядка».

На уровне прежних своих шедевров Фредро второй половины века, бесспорно не удержался. Но нельзя не признать, что комедии его авторским самоповторением, запоздалым эхом старой эпохи ни в коей мере не являлись. В ряде моментов они были как бы приступом к драматургии новой, буржуазной эпохи. Ряд поставленных в них проблем (приход в ряды «хозяев жизни» новых людей, положение женщины и т. д.) разрабатывает и литература расцвета критического реализма (Прус, Ожешко и др.). Некоторые их жанровые тенденции, выведенные в них характеры стали достоянием и польской комедии нового времени, позитивистской эпохи. При всех оговорках эту часть наследия Фредро — учитывая прежде всего наблюдательность, реалистическую трезвость автора — следует считать значительной вехой в развитии комедии в Польше.

ЛИТЕРАТУРА
1832—1846 ГГ.

*

Период, начавшийся после восстания 1830—1831 гг., — время расцвета польской романтической поэзии. Влияние романтизма распространяется при этом не только на литературу, но и на другие сферы искусства, на философию и историографию: романтизм становится в Польше господствующим общественным настроением, как бы мировоззрением национального авангарда, и роль, которую он сыграл в развитии национального сознания, оказывается неизмеримо большей, чем роль романтизма в других странах. Процесс преодоления слабых сторон шляхетской революционности и насыщения литературы демократической (а у некоторых, наиболее передовых романтиков — революционно-демократической) идеологией, борьба прогрессивного направления в романтизме с консервативным, вызревание в романтической литературе реалистических тенденций составляют основное содержание литературного процесса на данном его этапе.

Разгром восстания 1830— 1831 гг. сопровождался в Королевстве Польском жестокими репрессиями со стороны самодержавия. Массовые аресты, ссылки на каторгу, на поселение, в солдаты, конфискация имущества создали на многие годы атмосферу страха и подавленности. Попытки возобновить революционную работу в стране (экспедиция Заливского в 1833 г., деятельность Шимона Конарского в 1835—1838 гг. и т. д.) не вызвали массового патриотического подъема и довольно быстро были пресечены царскими властями. Автономия Королевства была по сути дела сведена на нет: Николай I отменил конституцию, заменив ее Органическим статутом, сейм и польская армия были уничтожены. Ряд русификаторских мероприятий коснулся школ и администрации. Варшавский университет был закрыт, ликвидированы были и польские культурные центры за пределами Королевства — в Вильне и Кременце. Литературная жизнь в 30-е годы в Королевстве Польском по существу замерла. Это относится и к другим областям России, где проживали поляки. Произведения Мицкевича и Словацкого были запрещены цензурой. Издание оппозиционных литературных журналов было невозможно. Беспрепятственно выходил журнал «Тыгодник петербурский» (1830—1858), вокруг которого сгруппировалась клика реакционеров, угодничавших перед царизмом, скатившихся к национальному ренегатству, проповедовавших феодально-монархические взгляды, про-

самодержавный панславизм (Ю. Пшецлавский, Г. Жевуский, М. Грабовский и др.).

В антипольской политике сотрудничали с Россией Австрия и Пруссия. Пруссия усиленно старалась германизировать захваченные ею польские земли. Везде вылавливались революционные эмиссары, преследовалась патриотическая политическая деятельность. Естественно, что и в этих частях страны развитие польской культуры было стеснено.

Основным средоточием польской общественно-политической и литературной жизни была в 30-е годы эмиграция. Огромным шагом вперед в развитии польской общественной мысли была происходившая в эмиграции борьба демократов против аристократической партии. Главой этой последней был Адам Ежи Чарторыский, богатейший магнат, в прошлом приближенный Александра I, во время восстания — глава Национального правительства. Путь достижения независимости консервативный лагерь видел во вмешательстве иностранных держав в польский вопрос и с этой целью вел дипломатическую деятельность при европейских дворах. Освобожденную Польшу консервативная эмиграция представляла себе конституционной монархией, признавала необходимость некоторых социальных реформ, но обязательно сверху и без существенного ущемления интересов шляхты. Она как огня боялась социальной революции. Программа ее была выражением интересов магнатства и состоятельной поместной шляхты.

Польская демократическая эмиграция, обратившись к анализу уроков восстания, вину за неудачу возлагала на его консервативное руководство, говорила о необходимости участия широких масс в борьбе за освобождение страны, а следовательно, и необходимости социальных реформ в интересах народа. Союзников Польши демократы видели не в правительствах, а в народах, в революционном авангарде других европейских стран. Особенно настойчиво подчеркивалась необходимость этого союза выдающимся историком и демократическим деятелем Иоахимом Лелевелем и возглавляемыми им организациями (Национальный польский комитет 1831—1832 гг., Объединение польской эмиграции, 1837—1846). Польские эмигранты-демократы принимали участие в революционном движении других народов. Наиболее влиятельной организацией демократов стало возникшее в 1832 г. Польское демократическое общество. Оно разработало буржуазно-демократическую программу освобождения Польши, связывало национальный вопрос с социальным, выступало за революционный путь борьбы, признавало необходимость наделения крестьян землей, хотя в ряде вопросов, прежде всего в аграрном, проявляло непоследовательность и ограниченность. На наиболее радикальных, революционно-демократических позициях стояла организация «Люд польский» (1835—1846), руководимая Станиславом

Ворцелем и Тадеушем Кремповецким и состоявшая преимущественно из солдат-эмигрантов в Англии. Программа ее была резко антишляхетской, провозглашала идею аграрной революции, предусматривала ликвидацию крупной собственности, содержала элементы утопического социализма.

Влияние демократической мысли на развитие польского романтизма было огромным прежде всего потому, что она анализировала, выдвигала новые идеи, указывала путь вперед. Естественно, что наибольшим это влияние было в эмигрантской литературе. Позиция польских поэтов могла быть различной: одни с демократическим лагерем были связаны и идейно, и организационно (как Гощиньский), другие заявляли подчас о своей надпартийности, случалось, полемизировали с демократами, не уклонялись от контактов с противоположным лагерем (Мицкевич, Словацкий), но — неизменно верные революции — в идейное развитие демократии по-своему обязательно включались, вносили в него свой вклад. Даже своих идейных противников (Красиньский) демократия заставляла размышлять, искать контраргументы, спорить — и не без пользы для их творчества.

Поражение восстания было для романтиков не только огромным потрясением. Литература должна была решать невиданные по масштабу задачи. Романтическая эстетика уже раньше отвела ей в жизни народа первостепенную роль выразительницы национального духа. Теперь вопрос был поставлен еще резче. Поэзия, по мысли романтиков, должна была стать представительницей польского народа перед миром. Она должна была призвать к продолжению борьбы, духовно организовать соотечественников, пробудить в них надежду, объяснить случившееся, показать перспективу национального развития и место Польши в истории, современном мире, в общем движении человеческого общества. В конечном счете аналогичные или те же самые вопросы решались романтизмом и в других странах, европейской литературой вообще. Но гораздо больнее и намного своеобразнее переживались они порабощенной нацией, только что пережившей крушение надежд. Поэт, сознающий свое призвание, наделялся теперь ролью духовного вождя народа: именно такое понимание укореняется в романтизме с 30-х годов, с тем чтобы надолго утвердить в польской литературе традицию высокой национально-гражданской ответственности художника. Перед эмигрантами выдвигает массу вопросов увиденная собственными глазами западная действительность. В бесцензурных условиях надо было изложить невысказанное или недосказанное ранее. И как бы торопясь засвидетельствовать присутствие польского народа в идейной и культурной — раз уж не государственной — жизни Европы, польская литература на подавление восстания отвечает шедеврами — в первую очередь дрезденскими «Дзядами» и «Паном

Тадеушем». И показательно, что рождаются произведения грандиозного размаха, стремящиеся одним разом ответить чуть ли не на все важные для нации вопросы, насыщенные философией, историей, политикой: за «Дзядами» спустя два-три года появляются «Кордиан» (1834) Словацкого и «Небожественная комедия» (1835) Красиньского. И для этой цели находится жанр: свободно построенная романтическая драма, «фантастическая драма» или драматическая поэма, дающая небывалый простор мысли поэта и его чувствам. Происходит смена ведущих романтических жанров: на целое десятилетие первоплановым жанром становится драма, представленная в ряде разновидностей. Высший род творчества, согласно романтической эстетике, она выдвигается не случайно, а именно в силу значимости, придававшейся романтиками своей поэтической миссии. Трагическая необычность переживаемого момента как бы стимулирует в польской поэзии небывалый взлет оригинальности. Период утверждения романтизма как нового направления, период борьбы за принципы, выравнивания с общеевропейским развитием — позади: теперь романтизм должен выразить свою самобытность, высказаться до конца. Куда больше, чем в предшествующие годы, рождается теперь — от «Дзядов», «Пана Тадеуша», «Небожественной комедии» до «Балладины» и позже «Короля-Духа» — произведений, в жанровом отношении или в поэтическом видении действительности не имеющих себе сколько-нибудь точных аналогий ни в одной зарубежной литературе. Но это никак не означает разрыва с мировым художественным развитием: напротив, перекличка с темами и мотивами шедевров общечеловеческого значения становится еще более оживленной (и тем она богаче, чем оригинальнее произведение). Достаточно указать на творчество Словацкого, нередко черпавшего вдохновение в соперничестве с великими, или на звучание в романтической польской поэзии дантовских тонов, столь естественных в свете ее могучей политической страстности, в свете столь важной для нее темы мученичества, темы «ада». Поэтические средства романтизма очищаются (если, конечно, отвлечься от явлений второстепенного, эпигонского порядка) от элементов ходячей условности, шаблонов, ложного пафоса, от столь распространенной прежде непременной таинственности, мрачности колорита, от дурно понятого «байронизма». Романтическое начало проявляет себя в выражении национальных чаяний, в возвышенной мысли, в ярких, контрастных и впечатляющих красках, в изображении героизма борьбы, национальных страданий, трагического неравенства сил, в противопоставлении самоотверженности и величия духа вражеской низости, предательству ренегатов. На этой почве крупнейшие художники поднимаются и до элементов реалистического изображения действительности, своеобразного, переплетающегося с романтизмом.

В романтической лирике 30-х годов личная тема — в строгом смысле этого слова, в «чистом» своем виде — сходит на второй план. Она, конечно, не исчезает вовсе, но подчиняется замыслам более значительным. Поэзия не становится чисто политической, господство одной думы, одной пламенной, патриотической страсти не делает ее сколько-нибудь беднее. Но даже «вечные», общие для всей поэзии темы — природа, любовь, дружба, искусство, человек, история, жизнь и смерть — трактуются романтическим лириком так, что мысль о главном, о родине и о свободе, если и не вплетается непосредственно в ткань стиха, то часто ощущается в подтексте, неизменно присутствует, никогда не освобождая поэта от своей власти. Она становится как бы организатором поэтического воображения и чувств — и понятно, почему в тогдашней польской поэзии, вовсе не потерявшей восприимчивости к прекрасному, отзывчивости на радости жизни доминируют сурово-призывные и печальные ноты, острая боль либо светлая грусть.

Индивидуалистический протест, тема борьбы за права личности, не получившие мощного развития в польском романтизме и в 20-е годы, теперь и вовсе сходят на нет. Проблема «личность и общество» окончательно трансформируется в проблему «личность и нация», в проблему «Польша и исторический процесс». Личность по-прежнему, как это характерно для романтического мировосприятия, остается центром, исходным пунктом, но как часть целого, представляя нацию, коллектив. Теряет прежнюю роль жанр «поэтической повести», в классическом виде тяготевший именно к конструкции вокруг судьбы одного, исключительного героя («Ламбро» Словацкого, вышедший в 1833 г., — последний такой пример). Развитие романтической поэмы в 30-е годы или идет не от этого жанра — и появляются произведения с жанровой точки зрения совершенно оригинальные, сплав ряда жанровых тенденций («Пан Тадеуш»), восходящие к другим традициям («Бенёвский» Словацкого и т. д.), — или приводит к существенному преобразованию жанра («Отец зачумленных» Словацкого).

Призывом к продолжению борьбы, обличением политических врагов революционно-романтическая поэзия свою задачу не ограничивала. Поражение восстания поставило ее перед необходимостью анализа, ответа на вопросы, касающиеся внутреннего облика национального движения в том виде, в каком оно выступило и потерпело неудачу. Раздумья в этом направлении не всегда и не сразу приводили к выводам достаточно ясным, базировались не на теоретической основе, а скорее на чувстве, на интуиции, в публицистическо-политической форме не формулировались, шли по линии нравственно-эмоциональной, затрагивая духовный облик повстанческого поколения, характер, психологию, этико-эстетический идеал (конечно, и в таком подходе скрыва-

лось не всегда осознанное художником социально-политическое содержание). Переоценка шляхетской революционности совершалась через переоценку предповстанческого романтизма, романтического индивидуализма тогдашней эпохи (зачастую она переплеталась со своеобразной самокритикой художника). В обстановке национального движения польский романтизм не имел, пожалуй, даже потребности в развернутой полемике с индивидуализмом, так сказать, классического, западноевропейского типа. Индивидуализм, с которым имеют дело польские романтики, это индивидуализм иной, пожалуй, специфически польский (можно рискнуть определением «героический индивидуализм»), суть которого — преувеличение возможностей героической личности в национальном деле, в решении судеб нации. Полемика с таким индивидуализмом, показ его практической, в конечном счете, безрезультатности и обреченности определила эволюцию романтического героя в польской послеповстанческой поэзии. Открывают эту полемику произведения Мицкевича: сложная, не без противоречий оценка романтического бунтарства главного героя в III части «Дзядов» (о чем говорилось в соответствующей главе), отдельные мотивы в «Пане Тадеуше» (Яцек Соплица). У Словацкого она становится ведущей линией в поэзии 30-х годов. Начав в «Ламбро» с упреков малодушным соотечественникам, в «Кордиане» он дает портрет современника более диалектический, более глубокий — с выводом о несоответствии духовных сил героя принятой им на себя задаче. А далее следуют «Горштыньский» (1835), где герой дан в мучительном раздвоении, в метании между противоположными силами, «Ангелли» (1838) — с мыслью о герое, предназначенном для жертвы, но не для победного действия. В «Бенёвском», знаменующем кризис романтического индивидуализма, происходит полная дегероизация: романтического героя классического типа в поэме вообще не оказывается.

Критический пересмотр прежнего идейно-эмоционального содержания сопровождался и поисками в действительности несколько иного, нового положительного примера. Как бы отправляясь от уроков восстания, когда, по выражению Энгельса, «господствующий класс в Польше оказался настолько же эгоистичным, ограниченным и трусливым в законодательном собрании, насколько самоотверженным, полным энтузиазма и мужественным был он на поле битвы» [1], романтическая поэзия начиная с 30-х годов изменяет акценты в облике представляемого ею в качестве образца героя. Идеолог, предводитель, инициатор, личность исключительная, пламенный мечтатель и бунтарь начинает уступать место солдату, рядовому конспиратору, представителю более или менее широкой массы. Вместо эффектного самопожертвования, рефлексии, трагической раздвоенности романтики

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 491.

поэтизируют подвиг ратной повседневности, скромно-непритязательное исполнение долга, духовную цельность (вплоть до бесхитростной простоты), реальную (пусть небольшую по масштабам) действенность усилий. Тенденции такого рода можно проследить в творчестве великих поэтов эмиграции 30-х—начала 40-х годов. У Мицкевича они намечаются в балладах, воссоздающих эпизоды восстания, в противопоставлениях персонажей III части «Дзядов» (Конрад и ксендз Петр, Конрад — другие филоматы), в обрисовке Робака (а отчасти и заглавного героя) в «Пане Тадеуше», в моралистике «Книг польского пилигримства» (где «надеждою отечества» именуются «добрые поляки, исполненные чувства», «честные солдаты», «молодежь»). Аналогичные поиски наблюдаются и в творчестве Словацкого: от «Кордиана» и «Горштыньского» до «Фантазия», где новый героизм (в образе Яна) находит уже более или менее отчетливое образное воплощение. Показательно с этой точки зрения и творчество поэтов менее значительных.

Эволюции романтического героя сопутствует стремление к своеобразной эстетической переориентации. В то время, когда общественная мысль, ища причин поражения восстания, указывает на недостаточность его идеологической программы, литераторами заново оценивается ранняя романтическая поэзия, тоже готовившая восстание. При этом литературная полемика, проникнутая идеологическим и политическим подтекстом, не обошлась, разумеется, без крайностей. Гощиньский в своей программной статье «Новая эпоха польской поэзии» (1835) обвинил польскую поэзию 20-х годов (Мицкевича — в первую очередь) в подражании зарубежным образцам, в отсутствии национально-народного начала, в «кастовости». Лозунг «национальности» литературы, которая носила бы всеобъемлющий характер, охватывая тематику, содержание, форму, в 30-е годы выдвигается с еще большей резкостью и настойчивостью, чем ранее. Но возможны были и имели место различные его интерпретации. Одними выдвигалась на первый план задача выработки «национального польского мировоззрения», системы взглядов, которая объяснила бы судьбы польской нации, ее роль в современности и историческую перспективу. Более всего усилий приложила в этом направлении эмиграция, но — в силу тогдашних условий — конечным результатом было увлечение мистическими построениями различных вариантов польского мессианизма. Другим вариантом были поиски (преимущественно в области исторических жанров) специфически национального колорита, поэтизация старопольского уклада, утверждение национального начала в прошлом, увлечение шляхетским бытом. В крайней форме они вылились в апологию феодального прошлого и создали ряд возможностей, использованных польским консерватизмом. Наконец, иное содержание имела программа национальной литературы, понимае-

мая как утверждение ее народности, подчиненная задачам подготовки демократической революции. Считая носителем национального народ и отмежевываясь от «иноземщины» как от элемента шляхетской культуры, она предполагала выход литературы навстречу народным чаяниям и потребностям, а эстетическим образцом называла в первую очередь фольклор. Наиболее резко формулировали такую программу Гощиньский и его единомышленники. Конечно, взятая в крайнем своем виде, программа эта была в какой-то степени утопична, доктринерски узка и не получила художественно совершенной реализации. Она во многом шла вразрез с поэтической практикой корифеев романтизма — Мицкевича и Словацкого, которые были как нельзя более национальными и демократичными, не изолируясь от общеевропейского литературного развития и опыта. Но она являлась показателем общественного настроения, дальнейшего роста национального самосознания, стремления романтической поэзии к демократизации содержания и формы и опиралась на соответствующие тенденции в художественной практике 30-х годов.

Потребность исторического объяснения судеб польского народа, того положения, в котором он оказался в XIX в., пронизала польский романтизм пафосом исторического познания и анализа, придала польскому романтическому историзму (наличие его роднило польскую литературу с общеевропейским романтизмом в целом) особую остроту и своеобразие. В первое пятилетие после восстания появляются «Книги польского народа» — художественная публицистика (опять-таки новый романтический жанр, родившийся в 30-е годы), синтез польской истории (далекий, правда, от действительности, представляющий прошлое таким, каким хотел его видеть и показать соотечественникам автор) — и «Небожественная комедия», проникнутая — как редкое из произведений мировой литературы — философией истории, стремлением постичь ее закономерности. Развитие романтического историзма совершалось в двух аспектах, между собой, в конечном счете, тесно связанных: первый — обращение к национальному прошлому, воспроизведение его переломных вех, поиски в нем аналогий сегодняшнему дню, воодушевляющего примера и поучительных уроков, второй — философско-историческое мышление, стремление постичь законы истории вообще, охватить развитие человеческого общества в целом. Художественное освоение отечественной истории происходит при участии поэзии (со временем из исторической поэмы разовьется жанр стихотворной гавэнды-рассказа), прозы (на первых порах — с меньшей художественной удачей) и при ведущей роли романтической драмы. Устремление в историю способствует ее совершенствованию, «шекспиризации», жанровому обогащению.

Историческая драма польского романтизма, становясь на уровень развития этого жанра зарубежными романтиками, доби-

вается, во-первых, психологизации, становится драмой человеческих страстей («Горштыньский», «Мазепа» Словацкого). Во-вторых, история дается не через ограниченный круг избранных, выступающих олицетворением идей, а в гораздо более широком разрезе с участием «рядовых» героев, олицетворяющих колорит прошлого, нравы. Словацкий («Кордиан», наброски пьес о XVII в.) вводит в драму «плебейский» — в шекспировском духе — элемент. Наконец, характернейшим качеством романтической драмы 30-х годов — от «Дзядов» и «Кордиана» до «Балладины» и «Лиллы Венеды» — является непременное присутствие политической тенденции. Польский романтизм в целом на этапе, когда для судеб страны ключевым вопросом был вопрос об участии народа в национально-освободительном движении, вообще проявляет особый интерес к таким событиям и эпохам, когда происходили резкие политические столкновения, давала себя знать активность масс. Отсюда обращение к временам Барской конфедерации (драма Мицкевича «Бенёвский»), восстания Костюшки («Якуб Ясиньский» Мицкевича, «Горштыньский» Словацкого). Да и события, происходившие на их памяти, романтики стремились зачастую осветить как историки, свидетельствуя о происшедшем и стараясь определить его место в историческом развитии («Дзяды», «Кордиан»).

В условиях крушения феодализма польский романтизм решал очень непростую задачу: анализ старошляхетского уклада, выработка отношения к нему. Сложность заключалась в том, что старопольские времена были временами национальной независимости, но в них же коренилось зло, которое привело Польшу к гибели. Первое развернутое и высокохудожественное решение намечает опять-таки Мицкевич в «Пане Тадеуше», воспроизводя живописную красочность старого мира, не отрекаясь от него, соединяя строгость с благожелательностью — и ни в чем не изменяя историзму, понимая несовместимость принадлежащего былому с потребностями нации в новое время. Следующее слово будет — в основном начиная с конца 30-х годов — сказано прозой. Проявятся здесь и разделяющие общество социальные стремления: консервативные писатели историческую тематику поставят на службу культу феодальной старины.

Одной из характерных и крайне радикальных тенденций революционно-романтического историзма было стремление обратиться к истокам польской истории, как бы «перескочить» через феодальный период, обрести противопоставление ему, найти общественный идеал во временах легендарных, предхристианских, доклассовых, «истинно славянских», в эпохе польского народоправства, показать столкновение этой эпохи с тою, что пришла ей на смену. Антифеодальная настроенность романтиков-демократов вела к выводу, что феодализм не вечен и не исконен, что для польской истории он в какой-то степени чужероден, что за-

падное начало — феодальное, христианское, а славянское — народное, языческое. Питала такую тенденцию романтическая историография (Лелевель) гипотезой о происхождении шляхты в результате иноземного завоевания, доказательствами существования в Польше свободного, незакрепощенного крестьянства, идеализацией эпохи «гминовладства»; отозвалась она и в демократической публицистике. В свете этого понятно возникновение такого варианта романтической драмы, как драма-сказка, трагедия-легенда, толкающая к использованию фольклорно-мифологической фантастики, народной поэтики, но не исключающая и обращения к традициям драматургической классики (Шекспир). Представлена она опять-таки в творчестве Словацкого, автора «Балладины» и «Лиллы Венеды».

Обращаясь к философии истории, мысль польских романтиков входила в круг проблем, волновавших умы во многих европейских странах, изучала концепции мыслителей прошлого и современников. Конечно, она не могла выйти за пределы идеалистического понимания истории, так и не освободилась от явной примеси христианизма. Но усилия ее привели тем не менее к прогрессу, отразившемуся и в художественных результатах. Романтиков привлекали концепции, признававшие наличие объективного начала, движущего историей (хотя обозначавшие его через понятие божественного промысла), стремившиеся к установлению смысла (предназначения) как отдельных фаз общественного развития, так и участия в нем тех или иных сил. Выдвигался вопрос о конечной цели процесса: в зависимости от степени демократизма романтика, восприятия им утопическо-социалистических стремлений она рисовалась как идеальное общественное состояние, царство свободы (зачастую как реализация начал истинного христианства, по-разному понимаемого) и неизменно как торжество новых политических принципов, установление братских отношений между народами. Польский романтический историзм тяготел — обусловленный положением страны — к оптимистическому решению философско-исторических проблем (хотя не миновало его и влияние катастрофическо-пессимистических концепций). Не расположенный к эволюционистским концепциям, он склонялся к концепциям диалектическим, хотя бы в зародышевой или упрощенной форме вмещающим в себя ступени, скачки, катастрофы, ибо надо было объяснить национальный упадок, ибо польская философия истории обязательно должна была допускать грядущий переворот, национальную революцию. От упрощенного вначале разграничения действующих в истории сил (свобода — деспотизм, народы — правительства) польские романтики переходили к различению в ней сил социальных. Виднейшие романтические художники жили этой проблематикой — и она принесла интересные и оригинальные мировоззренческо-художественные решения: от драм Красиньского, «Истории бу-

дущего» Мицкевича до (уже в 40-е годы) «философии духа» Словацкого.

Историко-философские построения поэтов романтизма были сплошь «полоноцентрическими». Польше и ее народу отводилась особая роль в истории, как искупительнице «грехов человечества», провозвестнице новой эры. Так называемый — «польский мессианизм» (предвестия которого появлялись и ранее) выступил на арену сразу после восстания: К. Бродзиньский излагал его идеи в речи «О народности поляков» (1831), Мицкевич — в «Дзядах», «Книгах польского народа и польского пилигримства» (о чем говорилось выше). При очевидной ложности этой теории она не носила, конечно, антиреволюционного характера. Ее необычность, неестественность (с нашей, современной точки зрения) как бы отражала неестественность положения растерзанной Польши в тогдашней Европе, а еще больше — своеобразную ситуацию польской эмиграции. В какой-то (разумеется, ложной) форме она отражала ту особую революционную роль, которая принадлежала польскому народу в европейском освободительном движении и подчеркивалась всеми передовыми демократическими деятелями того времени. Почвою для мессианизма была и неудовлетворенность романтиков теми мировоззренческими возможностями, которые выдвигала тогда западная буржуазно-демократическая мысль, а отчасти и их неспособность (вследствие неразвитости социальной борьбы в Польше) развить передовые теории в плодотворном направлении, их тяготение к решениям упрощенным, позволяющим не затрагивать иллюзии национального единства, более «поэтическим» и пропагандистским, чем реальным. Польский мессианизм не имел националистической, шовинистической направленности. Напротив, уже автор «Книг польского пилигримства» из своих построений делал боевые, интернационалистические выводы, призывая соотечественников выступать на переднем крае «всеобщей войны за свободу народов». Идея интернационализма, братства народов в революционном польском романтизме вообще была ведущей на всем протяжении его существования.

Определяющую роль в идейном содержании польского романтизма 30—40-х годов сохраняло активное, революционное начало, что определялось историческими условиями его развития. Начав с отмежевания от предательских, сотрудничавших с захватчиками элементов, романтизм обретает затем антимагнатскую, антиаристократическую направленность, а у отдельных его представителей она перерастает в антипомещичью, антишляхетскую идеологию. Итогом идеологического развития Мицкевича — публициста «Трибуны народов», Словацкого — автора ответа на «Три псалма» явится позже, в 40-е годы, революционный демократизм. Эти же позиции занимает — одни раньше, другие позже — ряд менее значительных романтических поэтов. Но вскоре после восста-

ния, когда старые литературные направления по существу сходят со сцены, теряют власть над умами (хотя отдельные их представители и выступают в печати), мимо романтизма не могут пройти консервативные силы польского общества, нуждающиеся в литературном выражении своих стремлений, пытающиеся сохранить влияние на читателя. Формируется консервативно-романтическое течение. Но его влияние и художественная значимость несоизмеримы с тем, чего достигает романтизм прогрессивный. Красиньский, несомненно поэт аристократии, как раз в 30-е годы теснее всего соприкасается с направлением Мицкевича и Словацкого — и они отнюдь не воспринимают его как своего противника. Размежевание, осознание различия стремлений произойдет лишь в середине 40-х годов: тогда Красиньский станет безоговорочно реакционным романтиком, тогда Словацкий и Красиньский окажутся на разных сторонах баррикады и вступят в острую идеологическую борьбу. Тенденции откровенно антипатриотические в 30-е годы романтизм почти не затрагивают. В расчет может быть принята только группа «Тыгодника петербурского», находившаяся в изоляции от общего развития. Романтическая апология феодализма станет заметным литературным явлением в 40-е годы, а в еще большей степени — после 1848 г. Противниками романтиков-демократов были поэты католической ориентации (в эмиграции — Ю. Б. Залеский, С. Витвицкий и др.), и здесь идеологические расхождения приводили к полемике (критические выступления Словацкого, «Бенёвский» и т. д.). Несовместим был с боевой программой революционных романтиков романтизм пассивно-мечтательный, неопределенно-иррациональный, беспредметный, представленный в поэзии тех лет малоценными, эпигонскими образцами. И он был объектом критики со стороны передовых романтиков.

В 30-е годы, когда в европейских литературах происходит становление и развитие реализма, реалистические тенденции дают себя знать и в произведениях крупнейших польских романтиков. Там, где этого требовала конкретная художественная задача, в пределах общего романтического замысла, возникают реалистические обобщения, появляются реалистические детали. Уже III часть «Дзядов» отмечена тенденциями как героико-патетического реализма, так и реализма обличительно-сатирического. Творчество Словацкого — от «Кордиана» до «Бенёвского» и «Фантазия» — доказывает совместимость этих тенденций с прогрессивным романтизмом. Особенно выделяется с этой точки зрения «Пан Тадеуш» Мицкевича, давший уже образец полноценной реалистической типизации. Можно полагать, что в творческих индивидуальностях крупнейших польских художников слова были заложены необходимые субъективные предпосылки для развития литературы по реалистическому пути. Но объективные условия направили литературный процесс иначе. Исходным пунктом для ста-

новления нового направления творчество великих романтиков не стало.

Не произошло ни смены жанровой системы, ни поворота литературы к детальному изучению социального облика общества, ни переворота в поэтике. В условиях национальной борьбы более соответствующими ее духу и потребностям оказались — еще на какое-то время — художественные возможности романтизма. Сыграло свою роль и положение эмигрантских поэтов, лишенных непосредственной связи со страной, миссию свою понимавших иначе, чем создатели реализма. Решительный поворот к реализму осуществился в Польше позже, чем в ряде других стран.

Таковы некоторые особенности развития польской литературы, как они представляются в основном на материале творчества Мицкевича, Словацкого, Красиньского (подробнее рассмотренного в соответствующих главах), в 30-е годы — самое блестящее десятилетие польской литературы прошлого века.

В Галиции литературная жизнь развивалась в 30-е годы — в отличие от других районов — весьма интенсивно. Здесь продолжал творить самый видный из оставшихся в стране литераторов — Александр Фредро, как раз в 30-е годы написавший ряд великолепных комедий, не примкнувший, однако, к авангарду национально-освободительного движения и не связанный с романтизмом. В Галиции 30-х годов сосредоточились на какое-то время значительные литературные силы: эмигранты из Королевства Польского и местные уроженцы, участвовавшие в восстании. С 1831 по 1838 г. здесь находился уже сложившийся как поэт С. Гощиньский, пламенный демократ, неутомимый революционер, организатор конспиративной работы, активный литературный критик и публицист. С ним сотрудничал ряд начинающих литераторов (А. Белёвский, Л. Семеньский, братья Дунин-Борковские, Д. Магнушевский и др.). В Галиции ранее всего возродилась конспиративно-патриотическая деятельность («Союз польских карбонариев» и «Союз друзей народа» в 1833—1834 гг. «Содружество польского народа», 1835—1838; «Всеобщая конфедерация польского народа», 1837), и в ней принимали участие упомянутые выше литераторы. Деятельность эта пошла в демократическом направлении. Концепции шляхетской революции были подвергнуты пересмотру. Революционная мысль обратилась к крестьянству, выдвинута была идея агитации среди крестьянских масс, что было одновременно и стимулом для литературного развития. Кроме того, Галиция была очагом польского демократического славянофильства (традиция его здесь была заложена ранее действовавшим, во второй половине 20-х годов, во Львове подпольным «Обществом сторонников славянства») — и это тоже наложило свой отпечаток на творчество галицийских литераторов-демократов. Возможно-

стями издавать журнал они не располагали. Единственным предприятием, которое им удалось осуществить, был выпуск в 1834 и 1839 гг. двух томов сыгравшего важную роль в собирании прогрессивных литературных сил альманаха «Зевония» (само его название — имя древнеславянского языческого божества — показательно для программы этой группы). Главным пунктом их программы была борьба за национальный характер литературы. При этом лозунг «национальности» интерпретировался в ярко демократическом духе, с сильными антифеодальными и антиклерикальными акцентами.

Демократические настроения отозвались и в творчестве других галицийских литераторов. Это относится, например, к пользовавшимся в ту пору большим успехом ранним произведениям Винцентия Поля (1807—1872), который одним из первых широко ввел в литературу повстанческую тематику. Поэзия Поля не отличалась глубиной идеологического содержания, но стихийный ее демократизм, стремление автора к народности принесли ей заслуженную популярность. Сын австрийского чиновника, учившийся во Львове, преподававший в Виленском университете, Поль принял участие в восстании 1830—1831 гг., а с 1832 г. поселился в Галиции. Панорамой повстанческих боев, поэтическим дневником восстания, увиденного при этом из низов, и стали его знаменитые «Песни Януша» (1833). Их демократизм проявился в бесхитростном воспевании воинской отваги, походной жизни, солдатского патриотизма, в передаче настроений повстанческих низов, противопоставляемых подчас командным верхам, повстанческому руководству. Их напевная простота была обусловлена явной ориентацией автора на фольклорные образцы. Стремление Поля добиться простонародного склада своих «Песен» простиралось вплоть до воспроизведения народной речи с диалектными ее особенностями. В духе «Песен Януша» выдержаны были и другие произведения Поля 30-х годов (опубликованные, правда, несколько позже). Солдатская тема, например, была им продолжена в небольшой поэме — солдатской гавэнде «Вахмистр Дорош в Литве» (1833—1835, опубл. 1854), где довольно остро дано противопоставление солдатской массы штабам, ясновельможному офицерству. К плебейской традиции (причем опять-таки в ее патриотическо-воинском варианте) Поль обратился и коснувшись национального прошлого в своей поэме о восстании 1794 г. «История сапожника Яна Килиньского» (1833, опубл. 1843). Фольклорно-краеведческие интересы поэта (впоследствии профессора-географа, автора ряда научных работ) нашли отражение в описательно-этнографической поэме «Песнь о нашей земле» (1835, опубл. 1843), содержавшей немало ярких и живых страниц, проникнутых патриотическим чувством, а также в «Картинах жизни и путешествий» (опубл. 1846). Поль описывал пейзаж и вместе с тем стремился изобразить народ, населяющий Польшу, его заня-

тия и обычаи. Был он и одним из инициаторов живописного воспроизведения шляхетской старины в польской литературе, автором умело стилизованных гавэнд «Приключения Бенедикта Винницкого» (1839). О народности в творчестве Поля хриходится говорить весьма ограничительно. Ей явно не хватало полета мысли, социального элемента, социальной зоркости. Это была скорее «простонародность», идеологически безобидная, лишенная антишляхетской направленности. И не удивителен последующий поворот Поля (довершил дело 1846 год) к откровенному консерватизму, к апологетическому воспеванию феодального прошлого (поэма—цикл «рапсодов» о «христианском рыцаре» — «Мохорт», опубл. в 1855 г.), его переход в антидемократический лагерь.

Гораздо большей идейной определенностью характеризовалась творческая деятельность поэтов, сгруппировавшихся вокруг «Зевонии». Северин Гощиньский, чье влияние на «Зевонию» было огромным, в 30-е годы остался верен радикально-демократическому духу своего раннего творчества. Об изложенной им в статье «Новая эпоха польской поэзии» (1835) литературной программе выше уже говорилось. Реализацией ее было в какой-то мере собственное творчество Гощиньского. Фольклорно-этнографические интересы поэта нашли отражение в «Дневнике путешествия в Татры» (1832) и в поэме «Собутка», основанной на использовании мотивов гуральского фольклора. Революционным содержанием насыщена и лирика Гощиньского (в 1838 г. он издал три тома «Сочинений», в 1839—1840 гг. — сборник «Три струны»). Поэт славил непреклонность и выдержку патриотов-революционеров («Песнь веры»), говорил о своей солидарности с народом и разрыве с панами, с теми, для кого «клич народный» — заповедь будущей гибели («Боевая музыка», 1835). Началом 40-х годов (уже в эмиграции) демократический период творчества Гощиньского завершается: в 1842 г. он вступает в секту Товяньского, в политике склоняется к либерализму, а затем общественно-литературную деятельность почти прекращает.

Фольклорные интересы литераторов «Зевонии» выходили далеко за пределы Польши: при этом особым их вниманием пользовалось украинское народное творчество — не только вследствие своего богатства и поэтических достоинств, но и потому, что в нем отчетливо звучали социальные мотивы, сохранялась память о социальных потрясениях времен давней Речи Посполитой, прославлялась казацкая вольность, вырисовывался идеал свободного народного быта, привлекавший польских демократов. Гощиньский говорил о том, что «дух свободы» именно на Украине «энергичнее всего проявил себя в борьбе против гнета и кровавыми чертами увековечил как бедствия, так и протест против них». Отношение этих поэтов к фольклору было, бесспорно, избирательным: наиболее острое, антипанское в нем подхватить и воспроизвести они все-таки не могли. Тем не менее лучшие произведения поэтов

«Зевонии» вводили в польскую литературу — вслед за «Каневским замком» Гощиньского — и народное образное мышление, и тему народного мятежа, и утверждение народа как социально-исторической и моральной силы. Отметить среди них следует прежде всего «Думки» А. Белёвского и Л. Семеньского, изданные в 1838 г. (ранее публиковались в журналах и 1-м томе «Зевонии»).

Август Белёвский (1806—1876), уроженец Галиции, участвовал в восстании 1830—1831 гг., а затем в галицийской конспирации. «Думки» его были переделками и подражаниями украинским народным песням как эпического («Сава»), так и лирического («Четыре брода», «Отдых» и др.) содержания. Несомненной удачей Белёвского был признан опубликованный в 1833 г. перевод «Слова о полку Игореве». Памятник этот галицийские писатели-демократы воспринимали как своего рода эстетический образец, образец поэзии подлинно оригинальной, истинно славянской, и ценили его за эпический размах, героический пафос, за созвучность основной его идеи — единение народных сил в борьбе с внешним врагом — тому, чем жила в XIX в. польская литература. Белёвский не избежал погрешностей, не смог удовлетворительно решить многих художественных задач, но для того времени его перевод, свободный, проникнутый поэтическим воодушевлением и настроением, стал немаловажным литературным событием. Другой заслугой Белёвского, как пропагандиста славянских культур, был перевод сербских народных песен.

Люциан Семеньский (1807—1877), также участник восстания и подпольных кружков, в 30-е годы дважды арестовывавшийся и в 1838 г. эмигрировавший из Галиции во Францию, как и Белёвский, в молодости живо интересовался славянством. И он работал над переводом «Слова о полку Игореве», а в 1836 г. опубликовал перевод «Краледворской рукописи». Но попытка Семеньского создать по этому образцу польский эпос (поэма «Трубы в Днепре», 1833, опубл. 1839) была решительно неудачной как из-за самой темы (поход Болеслава Храброго на Киев), не дававшей возможности создания произведения в народно-фольклорном духе, так и из-за художественного решения: поэма оказалась подражанием рыцарскому эпосу. Неудачной была и другая поэма в этом же роде — «Варненский поход» (1837).

«Думки» Семеньского отличало весьма бережное отношение к фольклорной поэтике: и парафразируя конкретный песенный образец (большинство его «Думок» к такому образцу восходит), и дополняя текст мотивами, образами других песен или собственными строками, он, как правило, был верен духу народной поэзии. В его песнях нет налета идилличности (характерной, например, для Залеского): напротив, даже интимно-лирическая тематика представлена у Семеньского сюжетами преимущественно мрачно-трагическими (песни полонянки, несчастной жены и т. д.).

А «думки», в которых поэт был вполне оригинален, не следовал конкретному источнику, явились свидетельством его демократических взглядов. В «Женихе» герой уходит в гайдамаки, чтобы мстить обидчикам. В «Наперском» вождь польского крестьянского восстания — в соответствии с оптимистической фольклорной традицией — чудесным образом спасается от виселицы. Наконец «Чернява» прославляет могучую стихию народного бунта (заглавие обозначает «чернь», взбунтовавшуюся массу) — и знаменательно, что автор ставит рядом имена Хмельницкого, Наперского, Нечая. Демократическое содержание характеризовало и лучшие произведения Семеньского-эмигранта: среди них отрывок из поэмы «Пан и мужик» (1840) — противопоставление панского благополучия и тяжкой крестьянской доли, поэма «Три пророчества» (1841). Аналогичным было и идейное содержание лучших рассказов Семеньского, патриотических, антишляхетских, написанных большей частью на историческом материале, в духе романтической «поэтизированной» прозы и художественно не во всем удачных: «Сады и поэты» (1838), «Арраканский королевич в Галиции» (1839); «Деревня Сербы» (1835), посвященная событиям «колиивщины» (положительный герой ее — знаменитый Гонта). Однако демократический период деятельности Семеньского оказался недолгим: уже в 40-е годы он склоняется к мистицизму (член секты Товяньского) и к либерализму, а в дальнейшем становится ярым противником демократии (причем замолкает как поэт и прозаик, выступая с переводами и литературно-критическими трудами).

Оригинальным и талантливым поэтом был рано умерший Юзеф Дунин-Борковский (1809—1843), тоже участник восстания, сыгравший в общественно-литературной жизни Львова 30-х годов активную роль как издатель, журналист, ученый (издание его «Сочинений» было осуществлено посмертно в 1857 г.). В творчестве Ю. Дунин-Борковского представлена восточная тематика — подражания восточной поэзии. Ряд стихотворений и статей посвятил он борьбе греков за национальное освобождение. Особенно выделяется в поэзии Ю. Дунин-Борковского цикл «Пелтевских сонетов». Это была необычная для того времени поваторская попытка использовать сонетную форму для реалистических (иногда сатирически-гротескных) зарисовок львовской жизни 30-х годов, шляхетского быта, городской повседневности. Романтическая позиция автора выражалась в язвительно-ироническом отрицании пошлой действительности, в подчеркивании антипоэтичности изображенного в сонетах мирка.

В Кракове, будучи студентом Ягеллонского университета, начал свою литературную деятельность Густав Эренберг (1818—1895), чей единственный стихотворный сборник «Звуки минувших лет» был издан, минуя цензуру, в Кракове с пометкой

«Париж, 1848» тогда, когда автор, посланный «Содружеством польского народа» в качестве эмиссара в Королевство Польское, находился уже на каторге в Сибири. Лучшие стихи Эренберга, революционно-демократические по своей идейной направленности, возникли, вероятнее всего, в 1835—1836 гг. Среди них было гневно-обличительное стихотворение «Шляхта в 1831 году», ставшее затем на многие десятилетия необычайно популярной революционной песней и, пожалуй, ярче всего формулирующее отношение польской демократии к урокам неудавшегося восстания, оценку ею той роли, которую сыграл в нем господствующий класс:

Спасибо вам, паны, магнаты,
За наши оковы, несчастья!
Спасибо вам, паны, князья и прелаты,
Что братская кровь пролилася!
Когда же наступит година восстанья,
Магнатов народ наш накажет:
Под адский оркестр попируете, паны,
Пускай тогда шляхта попляшет!

Перевод Л. Мартынова

С конца 30-х—начала 40-х годов намечается значительное оживление патриотического движения в стране: проходит оцепенение, вызванное разгромом восстания 1830—1831 гг., выступает на арену новое поколение революционеров, в освободительное движение вовлекаются новые общественные силы, более важное место занимают в программе польских революционеров социальные вопросы, постановка их становится более смелой. Конспиративные организации в самой Польше действуют в ряде случаев в контакте с эмиграцией, причем с эмиграцией преимущественно демократической — с эмиссарами «Демократического общества», но вместе с тем выдвигают ряд руководителей, лучше, чем эмиграция, знающих обстановку в стране и понимающих ее потребности. Деятельность их распространяется на все польские территории, а также на поляков в Литве, Белоруссии и на Украине. Во второй половине 30-х годов действует сеть конспиративных организаций, созданных Шимоном Конарским, расстрелянным в 1839 г. в Вильне. В 40-е годы в Королевстве Польском власти раскрыли заговор ксендза Петра Сцегенного, проводившего революционно-демократическую пропаганду среди крестьян. В Великопольше выступает на сцену в 1842—1843 гг. радикальная патриотическая организация «Союз плебеев», руководимая В. Стефаньским. Возрождается разгромленная в 30-е годы галицийская конспирация.

Огромный шаг вперед сделала в 40-е годы польская общественная мысль. На первую половину этого десятилетия приходится

расцвет интенсивной и многосторонней, хотя длившейся всего несколько лет, деятельности самого выдающегося революционно-демократического идеолога в Польше, погибшего от австрийской пули во время Краковского восстания — Эдварда Дембовского (1822—1846). Дембовский пытался использовать диалектический метод Гегеля и применить его к польским условиям, создав оригинальную «философию творчества», тесно связанную с революционной общественной практикой, с лозунгом аграрной революции, отбрасывавшую реакционно-гегельянский тезис о санкционировании существующего общественного порядка. Взгляды Дембовского эволюционировали к материализму и атеизму, базировались на признании вечной борьбы нового со старым в общественной жизни и увенчивались предсказанием неизбежного установления справедливого социального строя, которое должно явиться закономерным результатом исторического прогресса. Польский мыслитель подчеркивал решающую роль народных масс в истории, их интересы выдвигал в качестве критерия прогрессивности, в понятие народа («люда») включал не нацию вообще, а трудящиеся массы. Утопический социализм Дембовского был выражением его решительного и последовательного революционного демократизма. Дембовский был не только революционным деятелем и философом. Он выступал как литературный критик, эстетик, историк литературы, сыграл выдающуюся роль в организации литературной жизни в стране, в собирании прогрессивных литературных сил, оказал большое влияние на творчество целого ряда польских писателей.

Нашли свой отзвук в литературе и сочинения другого видного демократа, Генрика Каменьского (1813—1865), изданные за границей: «О жизненных истинах польского народа» (1844) и «Демократический катехизис» (1845). Каменьский стремился создать теорию будущей народной революции, основанной на массовом участии в ней крестьянства, национальное освобождение связывал с социальной революцией, с аграрными преобразованиями, излагая основы повстанческой тактики, допускал возможность террора против антиреволюционной шляхты. В своих философских сочинениях он излагал принципы философии «действия» и «прогресса», интересовался и экономическими проблемами («Философия материальной экономии человеческого общества», 1843—1845).

Оказало влияние на литературную жизнь и другое направление польской общественной мысли, связанное с развитием идеалистической философии. Оно характеризовалось интересом прежде всего к проблемам философии истории, причем центральное место отводилось судьбам польского народа, соединяло использование ряда положений гегельянства, взятого в варианте смягченном, «правом», лишенном остроты диалектических выводов, и мессианистские концепции, подпираемые своеобразной

псевдодиалектикой. Август Цешковский (1814—1894), автор сочинений, изданных первоначально на немецком языке, «Пролегомены к философии истории» (1838) и «Бог и палингенезис» (1842), а также многотомного труда «Отче наш» (изд. 1848), гегелевскую концепцию развития использовал для учения о трех эпохах истории (эпохи «бытия», «мысли» и «действия»), которая должна завершиться установлением царства божия на земле, причем повести к нему народы предстояло Польше, искупительнице «политических грехов» мира. Близок к Цешковскому был в философско-исторических построениях, основанных на тезисе о поляках как избранном народе, Бронислав Трентовский (1808—1869), более известный как педагог, стремившийся разработать систему национального воспитания. В русле «национальной философии» развивались и воззрения Кароля Либельта, связанного с национальным движением в Познани и в сочинениях своих разрабатывавшего в первую очередь проблемы эстетики.

Эдвард Дембовский

Если в 30-е годы значение литературных центров в самой стране было — в связи с общим застоем политической и культурной жизни в обстановке репрессий — несоизмеримо меньшим, чем роль эмигрантской литературы, то в 40-е годы положение существенно изменяется. Эмиграция не прекращает своей политической и литературной деятельности, но именно в этот период явственно обозначаются и кризисные явления. Хотя эмиграция по-прежнему остается хранителем свободного польского слова, в литературной эмигрантской среде получают распространение католические либо осуждавшиеся церковью мистико-мессианистские тенденции, самым резким выражением которых была «товяньщина». Напротив, в стране литературная жизнь развивается неизменно по восходящей линии.

В Галиции традиции прогрессивной литературы, развивавшиеся в 30-е годы писателями «Зевощни», подхватывает в следующем десятилетии новое поколение. Видную роль в местной

литературной жизни играет выходивший в 1840—1848 гг. во Львове журнал «Дзенник мод парыских», чье «невинное» название прикрывало разнообразное и живое литературное содержание, демократические стремления издателей. Явную антишляхетскую и антиаристократическую окраску приобретает творчество связанных с этим журналом литераторов — братьев Юзефа и Лешка (Александра) Дунин-Борковских. В 40-е годы начинает свою деятельность видный прозаик Галиции Ю. Дзежковский. Демократические силы проявляют себя и в литературной жизни Краковской республики.

Литературная жизнь в Великом княжестве Познанском характеризовалась сравнительно бо́льшими, по сравнению с другими частями страны, возможностями издания польских журналов и книг и большей определенностью идейно-литературных споров. Здесь выступают и идеологи умеренно-либерального направления, сторонники мирного буржуазного прогресса, сохранения основ существующего порядка и руководящей роли «образованных классов» в национальном движении, солидарности всех классов польского общества. Такая позиция была характерна, в частности, для общественно-литературного журнала «Пшияцель люду», издававшегося в 1834—1844 гг. и имевшего известные заслуги в пропаганде национальной истории и культуры, борьбе за права польского языка, за утверждение национального самосознания среди поляков в этой части страны. Прогрессивно-демократические литературные силы группировались вокруг познанских журналов «Тыгодник литерацки» и «Рок». Первый из них издавался в 1838—1846 гг. Антонием и Юлией Войковскими, был связан в политическом и литературном отношении с демократической эмиграцией (прежде всего с «Польским демократическим обществом») и с революционными демократами в стране (Э. Дембовский), ориентировался в ряде своих выступлений на широкого демократического читателя (популярно-пропагандистский характер носили, например, печатавшиеся в «Тыгоднике» «Песни для сельского люда»). Журнал «Рок» выходил с 1843 по 1846 г. и не печатал художественных произведений, посвящая свои страницы науке, политике, философии, эстетике и литературной критике. Главную роль в нем играли буржуазные демократы К. Либельт и Е. Морачевский. Журнал не провозгласил открытой и определенной общественной программы, стремился быть органом, допускавшим свободу самых различных мнений, печатал статьи даже реакционных авторов и особенно много — сторонников идеалистической философии, получившей в Познани под влиянием немецкого идеализма весьма сильное распространение. Но этот журнал отличался оперативностью, чуткостью к новым, прогрессивным явлениям в общественной мысли (здесь была опубликована, между прочим, рецензия на книгу Ф. Энгельса «Положение рабочего

класса в Англии»), предоставлял трибуну революционно-демократическим литераторам, в том числе Э. Дембовскому, напечатавшему здесь свою основную литературную работу — «Очерк польской словесности».

Литература в Королевстве Польском сталкивалась с гораздо большими стеснениями, чем в остальных частях Польши. Но и тут с начала 40-х годов активизируются прогрессивные литературные группы. Вокруг журнала «Пшеглёнд науковый» (1842—1846), в основании которого, а некоторое время и в редактировании участвовал Э. Дембовский, концентрируется группа «Энтузиастов и энтузиасток», стоявшая на прогрессивных позициях в духе программы Польского демократического общества, связанная с патриотической конспирацией. Примерно в эти же годы выступает группа литераторов, вошедшая в историю под именем «Варшавской богемы».

За пределами Королевства Польского продолжает действовать реакционная группа «Тыгодника петербурского». Но характерно, что под конец 40-х годов программа этой группы находит решительных идейных противников. Против ее литературных взглядов выступает издававшийся в Киеве в 1846—1849 гг. журнал группы прогрессивных молодых литераторов (во главе с Антонием Марцинковским) — «Гвязда». В Вильне в 1841—1851 гг. редактирует журнал «Атенеум» Ю. И. Крашевский.

В поэзии 40-х годов, развивавшейся в условиях подъема патриотического движения, происходит острая идейная борьба, на первый план выдвигаются усвоение и пропаганда революционно-демократической идеологии, основным стимулом развития становится не столько овладение романтической поэтикой и совершенствование ее, сколько обогащение того национально-патриотического содержания, которое определяло оригинальность революционного польского романтизма. Это относится и к эмигрантской поэзии, и к творчеству поэтов, выступавших в стране, — при несомненном своеобразии процесса для каждого из литературных центров.

Над эмигрантской поэзией, активность которой в 40-е годы несколько снижается, тяготело увлечение ее крупнейших представителей различными вариантами мистического мессианизма. В разработке философско-исторических концепций, объясняющих развитие человеческого общества в его противоречиях, кризисных явлениях, в его грядущей перспективе, особо подчеркивающих историческую миссию польского народа, призванных вооружить соотечественников верою в будущее, дать им мировоззренческую и моральную опору, они видели в этот период свою первоочередную задачу. Романтический поэт-пророк должен был, согласно их пониманию, выступить как глашатай обновляющих истин, патриотической философии, национального откровения. При крайнем идеализме их мировоззренческих по-

строений, явно кризисном характере предпринятых эмигрантской литературой поисков, они не означали прекращения наступательного идейно-художественного развития. Убедительным примером может служить поэзия Словацкого. Если Мицкевич создает под конец 40-х годов образцы революционной публицистики, но поэтическую деятельность почти полностью прекращает, если Красиньский, в политико-философском отношении ставший на позиции ярого, откровенного консерватизма, сбивается на путь художественно неубедительной рифмованной религиозно-мессианистской проповеди, то Словацкий даже в период мистических увлечений остается прежде всего художником и остается демократом. Демократия ищет пути расширения базы национально-освободительного движения — Словацкий в драматургии уже мистического периода проявляет интерес к теме народного мятежа. Кристаллизуется идея аграрной революции — и она нисколько не пугает поэта, а напротив, вмещается в его концепцию исторического развития. Концепция эта, не исключая катаклизмов, кровавых потрясений, в конечном счете, носит оптимистический характер — в соответствии с настроениями, обусловленными новым патриотическим предповстанческим подъемом в стране. И главный ее акцент делается не на религиозно-морализаторские моменты, пассивную жертвенность, персонального мессию, а на утверждение непрерывности развития, его прогрессивно-поступательного хода. Возможным оказывается проявление в поэзии Словацкого новых качеств, рост ее художественной силы. Бóльшая часть лирики Словацкого, оригинальной, патетической, с необычно грандиозными образами, со стремлением к суровой простоте, остается при жизни автора в рукописи. Но опубликование ответа на «Псалмы» Красиньского, самого совершенного в художественном отношении документа идейного возмужания польской поэзии, становится выдающимся событием литературной жизни. Осудив шляхетский страх перед революцией, изложив концепцию «духа — вечного революционера», Словацкий стал в первые ряды демократии 40-х годов.

Произведения поэтов в самой стране были еще непосредственнее, еще конкретнее связаны с настроениями патриотической общественности, подчас — с задачами революционной агитации. Виднейшую роль в 40-е годы играют здесь поэты демократического направления.

Заслуживает быть отмеченным творчество краковского поэта Эдмунда Василевского (1814—1846), как раз в последнее десятилетие существования Краковской республики написавшего основные свои произведения. Как поэт Василевский сформировался в конце 30-х годов, когда был участником «Содружества польского народа». В его революционно-патриотической лирике (сборник «Поэзия», 1840) — типично романтические образы, идущие от традиции Мицкевича и Гощиньского, легко расшифро-

вываемые, простые и общепопятные, по звучанию своему радостно-оптимистические («мореход» — «возлюбленный бури», плывущий по «бурному потоку жизни»; «орлы», летящие сквозь «грозовую тучу», «вихри» и «молнии», и т. д.) выполняли функцию призывно-агитационную («Песнь мореходов», «Гимн орлов», ставшие популярными песнями). Особую известность принесли поэту его «краковяки», близкие народным песням по своей мелодике, стихотворной форме, красочной образности, языку (к некоторым из них написал музыку Ст. Монюшко). Народный быт и творчество Василевский трактовал не в социально-бунтарском плане, а скорее как источник духовного здоровья, цельности, красоты, национальной самобытности. Фольклорно-этнографические интересы поэта переплетались с историческими. Он намеревался создать драматическую поэму о «краковском люде» (частью этого нереализованного замысла стала поэма «Краковяки», 1839), написал поэмы «Собор на Вавеле» (1841) и «Вавельский колокол» (1841), свидетельствовавшие о привязанности поэта к родному городу, положившие начало теме краковской старины в польской литературе и при этом трактовавшие национальную традицию не в феодально-аполлогетическом, а в патриотическо-освободительном духе (костюшковская тема). Развитие таланта Василевского рано прервалось из-за тяжелых личных обстоятельств, не слишком ярок был и его демократизм. Но в лучших своих образцах творчество его отразило демократический подъем конца 30-х—40-х годов.

Демократически настроенные варшавские поэты 40-х годов были в своей деятельности стеснены более, чем в какой-либо другой части Польши, да и идейный их облик не определился с достаточной четкостью ввиду меньшей интенсивности развития патриотической конспирации и революционной мысли в Королевстве Польском. Литераторы из группы «энтузиастов и энтузиасток» и «варшавской богемы» свое оппозиционное отношение к существующему порядку проявляли чаще всего в принципиальном неприятии действительности, горько-трагических жалобах, в категориях «общеромантического» недовольства и бунтарства. Но их деятельность отражала — хоть и непоследовательно — стремления польской демократии и не случайно была поддержана Э. Дембовским (в весьма благожелательной рецензии «Молодая варшавская словесность», 1843). Ценность сделанного этими поэтами — в творческой индивидуальности своей непохожими друг на друга — далеко не одинакова, как не одинакова степень их поэтической одаренности.

Для крупнейшего таланта «энтузиасток» — Нарцизы Жмиховской (1819—1876), выступавшей под псевдонимом «Габриэля», поэтический дебют (сборник «Свободные минуты Габриэли», 1845) оказался лишь эпизодом литературной молодости. Стихи ее — преимущественно интимная и философская лирика, обработка фольклорно-фантастических мотивов и т. д. — с общест-

Нарцыза Жмиховская

венной действительностью соприкасаются не часто и значительно уступают прозе (к которой Жмиховская обратилась со второй половины 40-х годов). С кружком «энтузиастов и энтузиасток» сблизился в середине 40-х годов, между возвращением из сибирской ссылки и новым арестом в 1846 г., поэт Кароль Балиньский (1817—1864), чье раннее творчество (конец 30-х—40-е годы) прошло под знаком революционно-патриотических стремлений, содержало радикально-демократические ноты («Сочинения», 1849). Поэзия рано умершего Северина Филлеборна (1815—1850), мещанина по происхождению, мелкого чиновника, печатавшегося с 1839 г., редактировавшего в 1841 г. журнал «варшавской богемы» — «Надвислянин», умершего в крайней нищете, окрашена чувством горечи и одиночества, сознанием несуществимости высоких мечтаний, обреченности поэта в неустроенном и несправедливом мире (сборник «Поэзия», 1847). Демократическая неприязнь к светским салонам, к обывательскому существованию ощущается в некоторых стихах Филлеборна. Изредка пробиваются в них светлые ноты (например, в описаниях вислянского пейзажа и т. д.), но гораздо чаще подчеркивается недолговечность красоты и радости в мире. Правду о своем времени поэт донес через воссоздание его гнетущей, давящей атмосферы, особенно тяжкой для мыслящей и чувствующей натуры.

Романа Зморского (1822—1867) Дембовский выделял из числа варшавских литераторов и оценивал одно время, пожалуй, даже преувеличенно лестно. В поэзии Зморского больше, чем у его соратников по «варшавской богеме», мужественной решительности и страстного воодушевления. Он не только клеймит мир, сделавший богом «золотого идола», любовь превратившийся в ложь, «святую веру» в «пустые слова». Он призывает на него очистительный огонь («пусть из ада, коль не с неба»), предсказывает и благословляет грядущий взрыв человеческого

отчаяния, который разрушит то, что есть:

И падет на мир безмолвный
Грома грозная десница.
Кровь рекою заструится...
Нужно грома! Нужно молний!
Пусть полмира — в жертву грому.
И свободу — остальному.

Перевод Д. Самойлова

Романтический бунт дополняется у Зморского искренним народолюбием. В стихах его встречаются фольклорные мотивы. Он много странствовал по Польше, выступал как фольклорист и этнограф, автор серьезных научных работ. Примешивались к этому и славянские интересы (в 50-е годы Зморский издал переводы сербских народных песен). Лучшие вещи Зморского созданы в малых жанрах и в ранний период творчества (сборник «Поэзия», 1843). Крупные его произведения: драматическая поэма («фантастический этюд») «Леслав» (1847) и историческая поэма «Башня семи вождей» (1850), созданная в духе подражания фольклору, славянскому эпосу, оказались значительно слабее.

Демократические стремления были характерны для раннего творчества еще одного поэта «варшавской богемы» — Влодзимежа Вольского (1824—1882). В лирике своей ему пришлось с трудом преодолевать модные штампы, воспринятые от раннего романтизма, и оригинальных, новых поэтических решений он начал искать вместе с другими на путях разрыва со светским обществом, антифилистерского бунта, обращения к народным массам и их культуре. Любопытна попытка Вольского обновить завещанный 20-ми годами жанр «поэтической повести». В поэме «Отец Гилярий» (1843) он «оживляет» старого романтического героя — бунтаря, мстителя, порывающего с миром, — не чурается ставшего традиционным романтического реквизита (мотивы безумия, фантастических видений и т. д.). Но основой становится конфликт действительный, социальный и (хоть действие отнесено к XVIII в.) актуальный. Данила в поэме Вольского — это крепостной слуга, перенесший панские издевательства и ожесточенный ими, сохранивший гордость, человеческое достоинство, дерзнувший влюбиться в панскую дочку и поднявший руку на своего обидчика.

Самый значительный вклад в польскую культуру Вольский, интересовавшийся музыкой (стихотворения о Листе, Шопене в его лирике одни из лучших), внес благодаря своему сотрудничеству со Ст. Монюшкой: в 1846 г. он создал либретто всемирно известной оперы «Галька». Рассказ об обольщенной паничем крестьянской девушке, подчеркивание либреттистом морального превосходства людей из народа над господами определили демократическое звучание оперы, с еще большей глубиной раскрытое

в музыке Монюшки — и это было замечено современниками, вызвало недовольство либеральных и консервативных кругов (обратившееся в первую очередь против Вольского). После 1846 г. идеологическая острота творчества Вольского спадает: он склоняется к либерализму (лишь в канун 1863 г. в поэзии его звучат боевые патриотические ноты). Довольно много написал он начиная с 40-х годов рассказов и повестей, которые содержали интересные наблюдения, бытовые детали и были характерны для следующего этапа развития литературы — вызревания в ней реалистических тенденций.

Среди поэтов, находившихся за пределами Королевства Польского, трудно выделить значительные таланты. В Вильно возвращается А. Э. Одынец, занявший лояльную по отношению к самодержавию позицию (редактор проправительственного «Курьера виленского»), продолжает писать, переводить, но не поднимается выше эпигонской подражательности. В своем белорусском имении живет Юлиан Корсак (1807—1855) автор гладких, технически подчас безупречных, но бедных идейным содержанием стихов и многочисленных переводов. Но и на этих землях не прошло бесследно оживление 40-х годов, и в среде патриотической молодежи вырабатывались новые стремления. Выражением их стала, например, «драматическая фантазия» «Иордан» (1846) Эдварда Желиговского (1816—1864), выступавшего под псевдонимом Антоний Сова, вскоре арестованного и отправленного в ссылку (где он стал другом Т. Г. Шевченко). Демократическая молодежь, мгновенно раскупившая экземпляры «Иордана» и учившая его наизусть, ценила Желиговского за антишляхетский обличительный пафос, за выдвижение социальных идей, прежде всего крестьянского вопроса.

Интересна судьба некоторых польских поэтов, творивших в условиях ссылки и сыгравших немаловажную роль в развитии связей между польской культурой и культурой народов России. Группа так называемых «кавказских поэтов» ввела в польскую литературу (не без влияния Пушкина и Лермонтова в поэзии, Бестужева-Марлинского — в прозе) тему Кавказа, не выходя — по вполне понятным причинам — за границы пейзажной, философско-элегической лирики, романтического недовольства действительностью, описаний местных нравов и т. д. Виднейшим представителем этой группы был Тадеуш Лада Заблоцкий (ок. 1813—1847), который в начале 30-х годов участвовал в тайных студенческих кружках в Московском университете и сблизился с В. Г. Белинским, а находясь в ссылке, побывал в Грузии, Армении, Азербайджане, заинтересовался культурой Закавказья (работал над статьей «Взгляд на грузинскую литературу»).

Развитие «ориентальной тематики» в польской поэзии как бы в продолжение традиции «Крымских сонетов», освоения под-

линного Востока шло и по другой линии. В ишимской ссылке создал прославившую его поэму «Киргиз» (опубликована в 1842 г., впоследствии переведена на ряд европейских языков) Густав Зелиньский (1809—1881). Это было обращение к жанру «поэтической повести» (опять-таки с учетом разработки близкой тематики в русской романтической поэзии), удачное прежде всего благодаря свежести материала, новизне подлинно экзотических пейзажных и бытовых примет, достаточно убедительной мотивировке поступков героев (хоть и не обошлось дело без подгонки их облика под «общеромантический» тип) и основного конфликта (любовь и долг кровной мести), благодаря естественности чувств ее героя-казаха, вольнолюбивого сына степей.

Стремления революционной демократии были выражены в польской поэзии 40-х годов самым талантливым из литераторов, действовавших в Великой Польше, Рышардом Берви̇ньским (1819—1879). Берви̇ньский, поэт познаньской патриотической конспирации, испытал непосредственное влияние идей Э. Дембовского, чьим сподвижником он был в 40-е годы. Член «Союза плебеев» и Познанского комитета, революционный эмиссар в Галиции, узник австрийской тюрьмы, в 1848 г. один из организаторов познанского восстания, он был пламенным и убежденным народолюбцем. Характерным для него было увлечение фольклором (позднее опубликовал труд «Изучение народной литературы с позиций исторической и научной критики», 1854), интерес к древнему прошлому славянства и своеобразное демократическое славянофильство. Расцвет поэтического дарования Берви̇ньского приходится на середину 40-х годов. В 1844 г. вышли в Познани и Брюсселе два тома его «Поэзии», содержание которых свидетельствовало о пламенном демократизме их автора — одаренного и многостороннего художника, трибуна и гневного обличителя, тонкого наблюдателя и едкого сатирика. Поэма Берви̇ньского «Познанский Дон Жуан», изобиловавшая лирическими отступлениями, проникнутая романтической иронией, была язвительной и беспощадной сатирой на шляхетского современника, измельчавшего и бессильного. Берви̇ньский высмеивал пассивно-мечтательный романтизм. Задачи романтической поэзии были поняты им как задачи революционные, как бунтарское отрицание существующего порядка. Из двух лирических циклов Берви̇ньского «Книга света и иллюзий» была попыткой (не во всем совершенной) преодоления романтической неопределенности и штампов в области любовной лирики, стремлением обрести связь с живой действительностью, а вторая — «Книга жизни и смерти» стала манифестом революционной демократии. Берви̇ньский выступал как непримиримый враг консервативной шляхты и ее привилегий, противник общественного неравенства, воинствующий антиклерикал. Он был глашатаем народной революции, которую понимал как путь

не только к национальному, но и к социальному освобождению. Знаменитый «Марш в будущее» Бервиньского звал к походу через «море крови» в «обетованную землю без тирана и без пана»:

Тут царями-палачами
Угнетен народ,
Бог, не тронутый мольбами,
Мощных ангелов с мечами
В помощь нам не шлет...
Бог не видит нашей муки...
Так возьмем оружье в руки
И нужду поборем!
Рай найдем за морем
Крови,
За багровым морем!

Перевод П. Железнова

Поражение революции 1848 г. определило дальнейшие судьбы Бервиньского и его поэзии. Радикализм его взглядов притупляется. Поэт покидает родину и много лет спустя умирает на чужбине, почти забытый современниками.

В драматургии 40-х годов бурного развития не наблюдается. Здесь сыграл свою роль и тот факт, что театр, не имевший условий свободного развития при наличии чужеземного господства, не мог, естественно, стать тем полем, где проявило бы себя основное литературное направление тех лет — романтизм. Шедевры романтической драматургии (пережившей расцвет в 30-е годы, когда это был ведущий жанр направления), хоть и мыслились их авторам в сценическом воплощении, усваивались исключительно в чтении, воспринимались по меньшей мере как равно относящиеся к поэзии и драме и отправной точкой дальнейшего развития в 40-е годы не стали. На театральные подмостки они пробили себе дорогу позже, на ином этапе развития польской культуры. Польский репертуар театров в стране складывался, таким образом, из произведений авторов, к революционному романтизму не примкнувших. Но со второй половины 30-х годов перестает выступать с новыми комедиями Александр Фредро. Из остальных авторов заслуживает внимания прежде всего Юзеф Коженёвский (1797—1863), с первыми опытами в драматургии выступавший еще в 20-е годы, а в 40-е годы опубликовавший лучшие свои драмы и комедии.

Коженёвский был по своим воззрениям либералом, от участия в конспиративных организациях и восстаниях сторонился всю жизнь, состоя на правительственной службе (в 1832—1838 гг. профессор университета в Киеве, до 1846 г. директор гимназии в Харькове). Драматургия его свидетель-

ствует и о восприятии художественных принципов «мещанской драмы», и о том, что автор не чурался отдельных романтических приемов. А использование большого запаса наблюдений, воспроизведение действительных житейских ситуаций и деталей обусловили наличие в лучших его пьесах ощутимых реалистических тенденций.

Конфликтом драмы «Карпатские горцы» (написана в 1840, напечатана в 1843 г.) автор сделал несправедливость, учиненную властями по отношению к простолюдину. Герой пьесы — гуцул Антон Ревизорчук, незаконно сданный в рекруты, дезертировавший и поневоле ставший разбойником. В обращении к простонародной теме, в протесте против насилия, в идеализации гуцульского свободолюбия, в изображении мужицкого благородства, человеческого достоинства Коженёвский как бы смыкался с поисками своих современников-романтиков демократической ориентации. Но он не посягал на слишком многое: пафос драмы — это требование законности. И герой, добродетельный разбойник-мститель, хоть и берет на себя осуществление правосудия, не получив его от властей, но сам себя за это осуждает, безропотно идя на смерть. А австрийский комиссар в конце пьесы, обещая наказание нарушившему закон чиновнику и вздыхая над участью несчастного разбойника, вешает его без колебаний. Впрочем, сама ситуация, положенная в основу драмы, была настолько жизненна и остра, что не затушевывалась половинчатостью авторской позиции.

Иную тенденцию драматургии Коженёвского представляет комедия «Евреи» (поставлена в 1843 г.). Это довольно язвительная сатира на современную драматургу шляхту. Действием ее движут реальные, даже прозаические обстоятельства: имущественные отношения, денежные заботы. Ими в первую очередь живет изображенный в пьесе шляхетский мирок, ибо прошли времена знатных магнатов, сыпавших золотом, покровительствовавших соседней шляхте. Промотавшемуся графу из комедии Коженёвского не до щедрости: он занимает деньги под бешеный процент, закладывает последнее имение жены, присваивает чужое состояние, мошенничает, чтобы обобрать своего арендатора. Плутует и крадет управляющий; разбогатевший выскочка занимается ростовщическими операциями. Шляхтич новых времен, показывает Коженёвский, куда жаднее и плутоватее еврейского банкира. Драматург и тут обозначает умеренность своей позиции: добродетельные персонажи (достоинства их идут от памяти былых времен и чувствительной поэтичности) исходят из того, что каждый должен довольствоваться своим состоянием, и не посягают на неравенство родовое и имущественное. Автор (в принципе это для него не характерно) не решается в силу этих причин даже поженить влюбленных героев. Тем не менее обличительное содержание пьесы как бы предве-

Рышард Бервиньский

щает позднейшее развитие творчества Коженёвского. А жанрами, в которых это развитие совершалось, стали со второй половины 40-х годов повесть и роман. Деятельность писателя на этом поприще относится уже к периоду становления польской реалистической прозы.

Если в поэзии, а частично и в драматургии польский романтизм блистательно разработал целый ряд жанров, то в прозе его влияние в 40-е годы осталось неизмеримо меньшим. Ставя перед собой задачу духовной мобилизации народа, романтизм стремился решать ее непосредственно апеллирующими к чувствам читателя нафосно-лирическими средствами. Сыграли свою роль и специфика таланта крупнейших романтиков, понимание ими своей поэтической миссии, особенности развития эмигрантской литературы, не имевшей непосредственной и постоянной связи с читающей публикой в стране. Когда с конца 30-х годов польская проза делает значительный шаг вперед (причем преимущественно усилиями писателей в самой Польше), то только отчасти сдвиг этот совершается в рамках романтического направления. Наряду с образцами сугубо романтического стиля и проблематики, наряду с использованием в качестве исходного пункта художественных открытий и идейных исканий романтизма, мы встречаем в прозе и обращение к далеко не замершим, хотя и оттесненным на второй план, традициям недавнего прошлого, прежде всего сентиментального романа и повести, и поиски, свидетельствовавшие о первых шагах, или во всяком случае предвестниках критического реализма.

Растущий в обществе интерес к национальному прошлому способствовал развитию исторических жанров в прозе. Интерпретация прошлого играла существенную роль в выработке общественно-политических программ, в определении идеологического облика национального движения, в борьбе различных политических лагерей за духовное руководство нацией. Проза 30—40-х годов могла опереться в своем обращении к истории отчасти на те скромные традиции, которые оставил сентименталистский

исторический роман, в значительной мере на зарубежный опыт (особенно на опыт весьма популярного у польского читателя Вальтера Скотта), а также на то, что было сделано в разработке исторической тематики романтической поэзией и романтической драмой. Существенную роль сыграли и появившиеся к тому времени исторические исследования, а также публикация мемуарных источников (в 1836 г. публикуются «Воспоминания» Яна Хризостома Пасека, в 1840 — Китовича), давших писателям бесценный бытовой и языковый старопольский материал.

Появились исторические повествования, ставившие простейшие беллетристические и дидактические цели: занимательность чтения, удовлетворение уязвленных патриотических чувств и отвечающие запросам тогдашнего (преимущественно шляхетского) читательского рынка. Наиболее интересные явления исторической прозы определялись стремлением к решению той или иной идеологической задачи, к определенной исторической концепции. Именно здесь сказывалась связь с романтической поэзией и драматургией. Но при этом историческая проза обнаруживала меньше критицизма относительно национального прошлого, и тогда идеализация минувших времен феодальной независимости открывала простор для консервативно-романтических тенденций. Одновременно с этим история становилась уже не фоном для шаблонных сюжетных схем, не поставщиком своеобразного прикрытия для современных идей и чувств. Появились попытки художественного воссоздания прошлых эпох не только в их бытовых приметах, но и в понятиях, нравах, чувствах, уже отживших, как бы глазами людей минувшего. Здесь часто использовался «фиктивно-мемуарный» жанр, основанный на повествовании от первого лица.

Эмигрантская литература не создала в исторической прозе (если не считать фрагментов, оставленных Ю. Словацким) чего-либо значительного. Многочисленные романы и повести Михала Чайковского (1804—1886), сторонника Чарторыского и его политического агента (впоследствии офицера турецкой службы, принявшего ислам и имя «Садыка-паши»), приобрели популярность у читателей благодаря своей насыщенности действием, батальными сценами, прославлению доблести старой шляхты («Казацкие повести», 1837; «Вернигора», 1838; «Стефан Чарнецкий», 1840; «Гетман Украины», 1841, и т. д.), но были весьма неглубоки по содержанию, украинскую тематику трактовали в идиллическо-«примирительном» духе. Гораздо интереснее развивался исторический жанр в самой Польше.

В 1839 г. в Париже напечатал «Воспоминания пана Северина Соплицы, чесника парнавского» один из писателей «петербургской клики» — Генрик Жевуский (1791—1866). Это было историческое повествование, посвященное шляхте XVIII в. и состоявшее из серии рассказов-гавэнд об отдельных лицах или эпизодах ста-

Генрик Жевуский

рого времени, скреплявшихся единством личности рассказчика, его (не всегда, впрочем, последовательным) отношением к изображаемому, общностью ряда персонажей. В этой своеобразной повествователе выведены на сцену шляхетские типы прошлого, преимущественно из окружения знаменитого магната Кароля Радзивилла («Пане-Коханку»), в сочных и ярких подробностях воспроизведен быт провинциальной шляхты, великолепным знатоком которого был автор. Несмотря на элементы иронии в авторском отношении к изображаемому, в «Воспоминаниях», безусловно, господствует откровенное любование старошляхетским укладом. Грубо откровенной апологией старины книга, однако, не стала благодаря художественному такту автора, повествовавшего от имени человека старого времени и заставлявшего своего простодушно-откровенного рассказчика живописать мир разгульных забияк, хлебосольных пьяниц, сутяг и невежд, самодуров-магнатов и их верных «клиентов», не останавливаясь перед такими деталями, которые выставляли его в далеко не привлекательном свете.

В другом, не менее значительном произведении Жевуского — романе «Ноябрь» (1845—1846) — авторские позиции выявились несколько четче. Создав широкое историческое полотно времен короля Станислава Августа, писатель изобразил в противопоставлении, в непримиримом столкновении два жизненных уклада, две разновидности цивилизации, два образа мышления — отечественный «сарматизм» и западное культурное влияние, то, что было внесено в польскую жизнь Просвещением, знаменитым «переворотом в умах». История двух братьев, Михала и Людвика Стравиньских, в силу обстоятельств воспитанных в диаметрально противоположной среде, в разных понятиях и столкнувшихся в политической борьбе своего времени, оканчивается трагической гибелью обоих, но моральное превосходство отдается носителю старопольского, «отечественного» начала. Устремленность в прошлое, явная симпатия к феодальному укладу, не тронутому революционными бурями конца XVIII в., придают концепции Же-

вуского характер романтической реакции на Просвещение и идеи буржуазной революции, но при этом реакции справа. Как у бытописателя у него есть некоторые точки соприкосновения с автором «Пана Тадеуша», но как идеолога от прогрессивного национального романтизма Жевуского отделяла целая пропасть. Отвлекаясь от вопроса об исторической вине шляхты, погубившей Польшу, он видел источник бедствий в расшатывании феодальных устоев, освящаемых католицизмом (здесь на его взглядах сказалось влияние реакционных мыслителей типа Ж. де Местра), отождествлял закат собственного класса с разложением и гибелью всей нации. Писатель не надеялся, конечно, на возвращение прошлого, но (опять-таки в отличие от автора «Пана Тадеуша») не возлагал никаких надежд на исторический прогресс. Художественная проза его (при наличии националистических ноток, например, в связи с украинскими землями Речи Посполитой, в связи с антирусскими настроениями шляхты и т. д.) была чужда демократическому патриотизму романтиков. Как показывает публицистика Жевуского («Нравоописательная смесь», 1841—1843, под псевдонимом Яроша Бейлы) и его политическая практика (в 50-е годы чиновник для особых поручений при Паскевиче, редактор «Дзенника варшавского»), он был по своим убеждениям отъявленным реакционером, открыто проповедовал сотрудничество с царизмом.

Из других авторов консервативного толка к исторической прозе обращались Михаил Грабовский (как романист выступавший под псевдонимом Эдвард Тарша), Игнаций Ходзько (автор «Записок квестаря»).

Демократическое направление в исторической прозе проявило себя на первых порах не слишком заметно. Отдельные попытки в этом духе (Словацкий, Семеньский), предусматривавшие объективное, с некоторой дистанцией, подчас с ироничностью, изображение феодальной старины, освещение событий с исторической точки зрения, интерес к социальным столкновениям, относятся еще к 30-м годам. Заслуживает внимания тенденция, ранее проявившаяся в драматургии и поэзии и основанная на обращении к легендарному, предфеодальному периоду польской истории. Примером ее является «Богунка на Гопле» Р. Бервиньского (из «Великопольских повестей», 1840). Бервиньский конструировал эпоху борьбы между славянским «гминовладством» и немецким феодализмом, между язычеством и христианством (оба аспекта борьбы для автора неразрывно связаны друг с другом). Одновременно он пытался передать народное разумение событий, оценку их массами. Отсюда и попытка создать соответствующую поэтическую форму — повествование от «поэта-сказителя из народа», элементы подражания фольклору, введение стихотворных вставок эпически-былинного и балладного характера — песен Бояна, выступающего хранителем народной мудрости, поборником вольной старины, произносящего приговор над князем, который отступил

от веры предков и притесняет «кметов» (исполнение же приговора перенесено в план фольклорно-фантастический). Бервиньский сопроводил повесть подробнейшим этнографическо-историческим славяноведческим комментарием, важным для понимания авторской позиции, язык ее насытил (даже чрезмерно) большим количеством архаизмов, не избежав при этом художественных просчетов, стилевой пестроты.

Обращаясь к современности, польская проза вступала в широкий круг старых и новых проблем, разнообразных социальных явлений. Время довершало разлом патриархальной старины, прежнего уклада. Менялся облик господствующего класса. Денежные отношения, материальные заботы выдвигаются на самый первый план, и постепенно становится ясно, что это сила, определяющая и эмоции, и идеи, и размещение людей на социальной лестнице, что большинство владельцев шляхетских усадеб сделало выбор между благополучием и самопожертвованием, выдвинутый эпохой восстаний, в общем-то в пользу первого из идеалов. Прогрессирующее дворянское оскудение, появление обогатившихся выскочек, исчезновение прежних моральных ценностей, расшатывание общественных и семейных связей, измельчание идеалов, меркантильный дух, равнодушие к национальному делу, — на все это, не забывая о старых шляхетских пороках (чванство, презрение к «хаму», увлечение иностранным и т. д.), проза должна была реагировать язвительной сатирой, романтическим негодованием, деловым описанием. По-прежнему стояла перед польской литературой проблема крестьянина, на страницах сочинений изображавшегося либо мельком, либо в приглаженном, идеализированном виде, но еще не в полной правде своих нужд и бедствий. Появляется в польской прозе и город — конечно, еще не крупный, промышленный город с бурной жизнью. Облик его для писателя складывается из картин светских салонов, трудного быта интеллигенции, чиновничье-мещанской повседневности, несчастий городской бедноты. Вся эта тематика настоятельно подсказывалась жизнью. Для писателей, действовавших в стране, в подцензурных условиях, она была — пусть с ограничениями — все же более доступна, чем тематика национально-патриотическая. Был и дополнительный стимул: уже создала образцы анатомии общественных отношений и изображения социальных контрастов западноевропейская проза — и в виде шедевров (начинавший завоевывать в Польше известность Бальзак, несколько позже — Диккенс), и в виде беллетристики, занимательного чтения (типа «Парижских тайн» Э. Сю). Проза располагала в этой области гораздо большими возможностями, чем поэзия и драматургия. Данный круг проблем должен был привести ее к реализму, хотя и романтическая манера — большей частью с ограничениями, часто в переплетении с реалистической типизацией, в отдельных линиях и образах, — и сентиментальная традиция дают себя знать в произведе-

ниях прозаиков 40-х годов. Но главную суть процесса составляет все-таки вызревание в польской прозе реалистических тенденций и разработка пригодных для их выражения жанров: рассказа, повести, на последующем этапе — романа.

Писательские наблюдения, как это иногда бывает на начальном этапе развития жанров реалистической прозы, при неразработанной еще технике, подчас не могли сразу отлиться в зрелые художественные обобщения классического типа. Выступали жанры литературно-журналистские: бытовая картинка, очерк, зарисовка социального типа (сродни русскому «физиологическому очерку» 40-х годов), сатирический фельетон. Сатирические портреты и сценки появлялись в конце 30-х—начале 40-х годов на страницах эмигрантского демократического журнала «Пшонка» (Семеньский, Гощиньский). Л. Семеньский в 1840 г. опубликовал, например, очерк «Эконом», затронув как раз существеннейшие явления тогдашней социальной действительности, показав переплетение старого и нового. Очерк этот, отличающийся остротой писательского зрения и демократичностью подхода, должен был стать началом серии, в которой автор намеревался «живописать характеры нашего общества» (что осуществлено не было).

Юзеф Дзежковский (1807—1865), львовский демократический журналист (в 1848 г. — участник революционных событий) начинает с малых прозаических жанров (сборники «Картинки из жизни и путешествий», 1846; «Повести из светской жизни», 1846). Новелла — в романтическом «антисалонном» духе — соседствует у него с реалистическим очерком. И в первом крупном произведении Дзежковского — повести «Фокусники» (1845) — очерковая манера сильно дает себя знать: исследуя явление «фокусничества» (в смысле — надувательства) и коллекционируя типы его мастеров, автор то и дело отступает в публицистику и в жанровые зарисовки, довольно подробные, игравшие самостоятельную роль. Это служило тому, чтобы показать прозаический денежный интерес как двигатель всеобщего обмана параллельно с сюжетной линией: интриги вокруг завещания и типично романтическая история влюбленных из враждующих семей. Повесть открывала перспективу развития Дзежковского как реалиста, но и романтическое мировосприятие занимало в ней свое место (роковая роль наследства, «злодейские» характеры, эффектные «ужасы» и т. д.).

В повести «Салон и улица» (1847) Дзежковский развивает тему социального неравенства в обществе опять-таки в обличительном, антишляхетском духе. Появляется и новое: людям салонов писатель противопоставляет «улицу», представителей городских низов, правда, обрисованных не слишком выразительно, с примесью сентиментальной идеализации. Ориентация Дзежковского на демократизацию прозы была вполне сознательной. «В повесть пора уже допустить, — писал он, — не только салоны и шляхетские усадьбы, которые мы насквозь знаем, но и улицы, и

предместья, и мужицкие хаты. Пусть выступят в повести не только фраки, но и капоты, и сермяги, пусть заговорят своим языком и мещане, и сельский люд, ремесленники и пахари». Повесть свидетельствовала о реализме Дзежковского, правда, реализме довольно незрелом, скользящем подчас по поверхности явлений ограниченном и поддающемся влиянию чужеродных тенденций (элементы сенсационно-приключенческой повести, патетическое резонерство и морализаторство главного героя и т. д.).

Известный галицийский литератор-демократ 40-х годов Лешек (Александр) Дунин-Борковский (1811—1896) беллетристическо-повествовательной техникой владел слабо, темперамент журналиста-сатирика толкал его к жанрам, позволяющим, по определению писателя, «перенести на бумагу современность со всей ее изменчивой жизнью, поминутно преображающейся». Собрание своих небольших произведений (большей частью 1842—1843 гг.) он озаглавил «Не-повести и не-трактаты» (1845). Действительно, новеллистические решения ему в общем не удались: сила его была в меткости наблюдений, в публицистическом анализе. Одной из самых нашумевших книг середины XIX в. стало «Захолустье» («Парафянщина», изд. 1843—1849) Борковского — широкая сатирическая панорама львовских аристократических салонов. В ней представлена галерея гротескно-карикатурных типов, содержится много живых сценок и забавных анекдотов (пригодных подчас для развертывания в повествовательный сюжет). Композиционной цельности в ней, однако, нет: через всю серию фельетонов-«визитов» проходят лишь некоторые важнейшие персонажи и комментатор-рассказчик. Но скрепляла книгу целенаправленность ее сатиры, сатиры на «большой свет», опору галицийского консерватизма, олицетворение всего антипатриотического. Борковский, подхватывая традиции польской просветительской сатиры, показывая моральный уровень, умственно-культурную отсталость салонов, был рационалистически трезв и беспощаден. Цель сатирика — не исправление пороков, хоть он и выступает как публицист-морализатор, а общественное уничтожение объекта сатиры, в которой он видит не только анахронизм, но и реальное социальное зло. Он бьет по чувствительным местам — по претензиям «света» на утонченность, избранность, роль законодателя обычаев и культуры — и показывает, что ничего этого нет, а есть захолустность, космополитическое подражание чужому, интриганство, прислужничество. И тут Борковский выдвигался в авангард антиаристократического похода революционных романтиков, причем замахивался — это было необычно для подцензурной литературы — в одной из частей «Захолустья» на прислужничество аристократии перед австрийскими властями (завуалированными намеками задевая даже высоких их представителей в Галиции).

Нравоописательный очерк и фельетон (так же как рассказ и повесть) развивались не только в Галиции и были оружием не

только демократов. «Нравоописательная смесь» Бейлы-Жевуского — при всей своей реакционной и ренегатской тенденции — массою сценок и портретов создавала язвительный и во многом правдивый портрет провинциальной шляхты, умственно отсталой, незрелой и политически бессильной. К бытовым зарисовкам-фельетонам обращался Юзеф Игнаций Крашевский уже со второй половины 30-х годов («Асмодей», «Моральные болезни XIX века»). В варшавской печати с начала 40-х годов появляются «физиологические» зарисовки с изображением социальных типов и явлений, характерных для развивающегося города.

Наибольший вклад в развитие литературы писатели Королевства Польского сделали, однако, в области повести и романа. В 1846—1847 гг. появляются лучшие повести Ю. Коженёвского (они будут рассмотрены в другой главе). Ю. И. Крашевский, прошедший к этому времени период писательства в традициях сентиментальной прозы и краткого соприкосновения с романтической проблематикой («Поэт и мир», 1837), в первой половине 40-х годов переживает полосу наибольшей близости к демократическому лагерю и становится выдающимся прозаиком. Особое значение имело в свете этого обращение писателя — на таком уровне в польской прозе впервые — к крестьянской теме («История Савки», 1842; «Уляна», 1843; «Остап Бондарчук», 1847). Реалистический фон его повестей — при полной определенности гуманистическо-демократических симпатий автора — давал представление об отношениях, характерных для крепостной деревни, о всевластии помещика и мужицком бесправии. И психологическая обрисованность его крестьянских образов (с этой точки зрения как бы получивших литературное равноправие) означала для того времени известный шаг вперед в становлении реалистической прозы.

Первые повести Нарцизы Жмиховской свидетельствуют о развитии, отправной точкой которого было романтическое мировосприятие. Опубликованная в 1846 г. «Язычница» смыкалась с антиаристократической тенденцией демократической прозы в целом и в то же время, с точки зрения проблематики, стояла ближе к тем вопросам, которые определяли содержание романтической поэзии и драмы. Конфликт повести развертывается в морально-психологической плоскости, обрисовывается и решается преимущественно романтическими средствами. Любовь к «роковой» женщине, ломающая жизнь героя (от его лица ведется рассказ), составляет основу повествования, и для обрисовки внутреннего мира рассказчика с достаточной степенью подробности и правдивости романтизм предоставлял соответствующие возможности. Но Жмиховская хотела сказать о большем: ее герои — не только разные характеры, но и олицетворение разных миров. Аспазия (и ее окружение) — это космополитический аристократизм, эгоистическая погоня за наслаждением, циничное бездушие («язычество»). Беньямин вышел из среды сельской (скромная шляхет-

ская усадьба), патриархально-набожной, воплощающей в себе, по замыслу писательницы, твердые нравственные устои, трудолюбие, близость к народу, духовное здоровье нации. И соприкосновение с аморальным миром богатых приводит его — после головокружительной карьеры, затем разрыва с возлюбленной — к духовному краху. Такая постановка конфликта обусловлена была в какой-то мере недостаточной определенностью мировоззрения писательницы (особенно, позитивной его стороны), сочетавшего демократизм, патриотизм, социально-утопические мечтания с тяготением к примирению противоречий, с мистико-религиозными наслоениями (после 1848 г. Жмиховская пережила увлечение товяньщиной). Изучения и воспроизведения социальной физиономии общества такая позиция не требовала (и вряд ли была бы им подтверждена); писательница не анализировала, а «угадывала», обозначала, применяла решения символико-романтические, свободно распоряжалась обстоятельствами, мотивировала от тезиса, от чувства, а не от логики изображаемого, вводила в повесть таинственное, экзотическое, фантастическое — вплоть до вмешательства потусторонних сил, вплоть до демонического колорита (мотив «роковой» силы искусства).

Присущие творчеству Жмиховской демократические и патриотические стремления, сложившееся в середине 40-х годов убеждение ее в том, что литература и искусство должны служить общественным целям, связь писательницы с патриотической конспирацией определили дальнейшее развитие ее прозы. Реалистические тенденции (при идущей от романтизма проблеме: «художник, искусство, общество») сказались в следующей повести Жмиховской «Книга воспоминаний» (1848).

Литературная критика и эстетическая мысль в 30-е и особенно в 40-е годы развивались преимущественно в самой стране: эмигрантская пресса, увлеченная политической борьбой, литературе уделяла сравнительно мало внимания (значительными были, однако, выступления самих поэтов эмиграции).

Из критиков доповстанческого периода продолжал активно выступать Михал Грабовский (1804—1863), автор нескольких томов «Литературы и критики» (1837—1840). Но если перед 1830 г. он шел в общем вместе с Мохнацким, то теперь определилась его политическая позиция как противника борьбы за независимость, одного из лидеров «петербургской клики». Будучи критиком весьма знающим, способным к тонкой аргументации, выступавшим с интересными суждениями (он отмечал, например, исключительную перспективность реалистического романа), Грабовский подчинил, однако, свою деятельность реакционной политической программе. Поэтому он весьма ограничительно толковал задачи литературы (проблему национального сводя, например, к изображению прошлого, будущее романа — к историческому жанру),

выступал против социального начала и демократических идей в литературе, при этом не только польской (нападки на «безумную» французскую прозу).

Значительное влияние на польскую литературную мысль оказывает немецкая, в первую очередь гегелевская, эстетика. Ее положения, истолковываемые в консервативном духе, легли в основу «Писем из Кракова» (первое изд. 1843) Юзефа Кремера (1806—1875). Кремер был противником литературы идеологически активной, проповедовал автономию искусства и прекрасного вообще, требовал «отбросить мысль, что изящное искусство имеет какие-либо цели, кроме самого себя, и что оно служит лишь средством к достижению какого-либо добра, являющегося чем-либо иным, нежели красота», выступал за независимость литературы от всяких политических тенденций. Другой видный сторонник идеалистической эстетики и «национальной философии» Кароль Либельт (1807—1875) в 1841—1842 гг. выступает с циклом лекций, легшим в основу его позднейшей многотомной «Эстетики». Участник патриотического движения, Либельт в своих построениях не мог не считаться с той ролью, которую приобрела польская литература в национальной жизни, но в конечном счете не выходил за рамки идеалистических и романтических концепций. Он признавал наличие прекрасного и в жизни, и в искусстве, но прекрасное в искусстве, как овеществление идеала, ставил выше прекрасного в жизни, признавал, что искусство есть выражение национального характера, но цель искусства видел опять-таки в нем самом, в гармонии содержания и формы и утверждал, что «искусство, существующее не для себя самого, а для пользы, — это нелепость», подчеркивал исключительную роль в творческом процессе воображения, фантазии, интуитивного постижения истины художником.

Демократическое и революционное направление в критике и эстетике ярче всего было представлено Эдвардом Дембовским. Выдвинутая им концепция развития польской литературы (полнее всего изложена в «Очерке польской словесности», 1845) была полностью подчинена задачам освободительной борьбы. Дембовский выдвинул на первый план понятие народности литературы, критерии народности и прогрессивности клал в основу оценки литературных произведений, выступал против «чистого искусства», консервативных тенденций в романтизме. Исходя из этого, он ставил своей задачей разоблачение взглядов «петербургской клики» и привлечение на сторону демократии талантливых современных литераторов. В статье «О драме в нынешней польской литературе» (1843) Дембовский отвел драматическому жанру первое место среди всех родов творчества. Его он считал способным с наибольшей яркостью представить столкновения современных политических и социальных идей, борьбу старого и нового (идейную насыщенность произведения он считал для литературы каче-

ством более важным, чем простое описание действительности в ее житейских подробностях). «Истинное понимание значения национальной литературы» предусматривало, по Дембовскому, отождествление последней с «выработкой в народе понятия свободы». Народное начало в литературе Дембовским понималось как верность идеям, отвечающим народному пониманию действительности, выражающим интересы народа. «Поэзия, — писал Дембовский, — что в такие моменты, как нынешний, должна быть *творческим возвещением будущего*, пусть станет хоругвью энтузиазма, под которую мы станем, борясь за выработку социальных понятий и знания...» Зависимость ряда суждений Дембовского от гегелевской философии несомненна, но последнюю польский мыслитель стремился интерпретировать в революционном духе. До выдвижения программы реалистической литературы Дембовский, обобщавший практику революционного романтизма, не дошел, но наследие его имело большое значение для последующего развития польской прогрессивной литературной мысли и справедливо считается вершиной польской революционно-демократической эстетики.

Новым рубежом в развитии польской литературы стали события 1846—1848 гг. Поражение революционного движения в Кракове и Галиции, на землях, захваченных Пруссией, как и спад революционной волны по всей Европе, поставило польскую демократию в еще более трудные условия развития. Спад наступил и в развитии польского революционного романтизма.

Юлиуш Словацкий

(1809—1849)

С наибольшей полнотой особенности польского романтизма 30—40-х годов выразились в творчестве Юлиуша Словацкого, второго, наряду с Мицкевичем, великого романтического художника в польской литературе, возглавившего ее после того, как Мицкевич перестал выступать с поэтическими произведениями. Эта выдающаяся роль Словацкого в польской поэзии была понята и осознана далеко не сразу: произведения его при жизни автора не встретили благосклонного приема у критики, многим современникам казались сложными и непонятными. Всю жизнь приходилось поэту бороться за читательское признание, и борьба вокруг его наследия продолжалась также после его смерти. Были попытки принизить его значение или интерпретировать тенденциозно и односторонне. Долгое время бытовал неправильный взгляд на Словацкого исключительно как на мастера формы. Богатейшее идейное содержание его поэзии по-настоящему оценили лишь в наше время.

В идейной борьбе, разделявшей польское общество, Словацкий — несмотря на то, что активной политической деятельностью увлечен не был, не связывал себя с определенными эмигрантскими группировками, временами заблуждался, — неизменно оказывался, в конечном счете, на стороне демократии. Со страстью пламенного демократа он клеймил политическую и клерикальную реакцию. Всецело преданный делу национального освобождения, он понимал, что Польша не может возродиться такой, какой она была прежде. Он почувствовал неосновательность претензий шляхты на руководство нацией и отвергал попытки отождествления интересов народа в целом с классовыми интересами шляхты. Его не испугали симптомы нараставшей аграрной революции и появление на арене политической борьбы радикальной демократии. Развитие мировоззрения Словацкого шло через серьезные трудности и противоречия к революционному демократизму.

Его идейные искания получали свое воплощение в поэзии и только в поэзии. Живя в мире звуков и красочных образов, Словацкий редко расставался со стихом ради публицистики или на-

учных сочинений (но, впрочем, проявил себя в нескольких статьях как вдумчивый и яркий литературный критик, а в ряде незавершенных произведений и отрывков, в великолепных письмах к матери показал себя мастером и польской прозы). Напротив: все новые истины, политические, философские, моральные, все пережитые им надежды и разочарования он немедленно переводил на язык поэзии. Творчество его поражает многогранностью жанровых поисков, обилием замыслов, многие из которых были, впрочем, не доведены до конца, остались как бы первыми этажами задуманных грандиозных зданий. Исключительно восприимчивый, обладавший редким даром проникновения в чужие шедевры, «тончайшей — по меткому выражению М. Ф. Рыльского — чуткостью ко всему прекрасному», он дерзко пробовал подчас брать на вооружение манеру других художников — Шекспира или Байрона, Данте или Ариосто — и даже дописывать сделанное другими (Мицкевичем, Мальчевским), но при этом не превращался в подражателя, все подчиняя оригинальному замыслу, развивая и преобразовывая найденное до него. Словацкий чрезвычайно широко использовал те жанры и изобразительные средства, которые предоставлял художнику романтизм. Особенно значителен его вклад в развитие романтической драмы: пьесы Словацкого стали (разумеется, спустя много лет, ибо при жизни автора ни одно из его произведений в Польше не было поставлено, прежде всего по цензурным условиям) и поныне продолжают оставаться неотъемлемой и живой частью репертуара польской сцены, прежде всего в его романтической, героико-патриотической линии. Те реалистические тенденции, которые были присущи прогрессивному польскому романтизму, развил и утвердил, наряду с автором «Пана Тадеуша», опять-таки и в первую очередь Словацкий. Поистине неоценим тот гигантский вклад, который сделал Словацкий в обогащение и совершенствование поэтического языка и польского стиха. «Никто не писал по-польски с таким изяществом, гибкостью, изобретательностью, — говорил о Словацком Зыгмунт Красиньский. — Кротость, с которой стих ему рабски служит, превосходит все вероятия: он похож на короля, когда начинает повелевать польской речью... Сколько диких криков и невинного смеха, сколько льющихся слез и радостных напевов, сколько мощных громов и замирающих шорохов там что ни минута рождается, проходит и умирает: язык чуть ли не просит хоть немного облегчения, но напрасно: мастер покорил его и не освобождает». «Если бы, — замечал Циприан Норвид, — надо было оценить в целом поэтическое служение Юлиуша на этом поприще — на поприще языка, то, безусловно, следовало бы сразу же признать, что здесь он не имеет себе равных».

В развитии романтизма Словацкий был непосредственным продолжателем и соратником Мицкевича. В противоречии с этим были личные отношения двух великих поэтов, складывавшиеся

Юлиуш Словацкий

трудно и в ряде моментов неприязненно. Здесь сыграли роль и случайные причины, и недооценка Мицкевичем таланта Словацкого, усугубленная критикой и современниками, и позиция эмигрантского окружения Мицкевича (трактовавшего соперничество, в которое вступил с гениальным собратом младший из поэтов, как проявление личной зависти), и некоторые идейные расхождения (прежде всего в связи с религиозно-мессианистскими пристрастиями автора «Дзядов»). Но история оказалась справедливой и беспристрастной, поставив обоих великих романтиков рядом в пантеоне национальной поэтической славы.

И к русскому читателю поэзия Словацкого пришла сравнительно поздно. Не приходится в этом винить ни самого поэта, ни нашу литературу. Препятствием были серьезные, трудно преодолимые причины. Среди них, во-первых, позднее признание поэта в его отечестве. Во-вторых, все лучшие произведения Словацкий написал в эмиграции, в течение долгих десятилетий они были в царской России категорически запрещены. В-третьих, гигантская фигура Адама Мицкевича, еще при жизни признанного великим поэтом и прославленного русскими литераторами, надолго заслонила в наших глазах его младшего современника. Конечно, и в XIX в. были в России люди, знавшие поэзию Словацкого. Некрасовские «Отечественные записки» еще в 70-е годы прошлого века напечатали перевод драмы «Мазепа». Появились и другие переводы, большей частью малоудачные. На переломе веков заинтересовались Словацким русские символисты (К. Бальмонт, самый усердный из русских переводчиков великого поэта, В. Брюсов). В 1920 г. одна из студий МХАТ поставила драму «Балладина». Однако только после второй мировой войны был осуществлен ряд изданий избранных произведений Словацкого в переводе на русский и украинский языки.

Творческий путь Словацкого принято чаще всего делить на два периода. Первый из них начинается (если не включать сюда конца 20-х годов, времени создания поэтом своих юношеских произведений) с восстания 1830—1831 гг., когда имя Словацкого получило литературную известность. Завершается этот период началом 40-х годов, причем как особенно плодотворное следует выделить трехлетие 1839—1841 гг., когда появились наиболее зрелые идейно, отмеченные высоким художественым совершенством и наличием реалистических тенденций произведения поэта. Второй период — 40-е годы — время мистических увлечений Словацкого, не сопровождавшихся, однако, отказом от революционных воззрений, которые нашли свое выражение во многих произведениях, написанных поэтом на этом этапе творчества.

Юлиуш Словацкий родился 4 сентября 1809 г. в городе Кременце (ныне Тернопольская область УССР) в семье профессора

Кременецкого лицея (а затем Виленского университета) Эвзебиуша Словацкого. Отца он лишился в возрасте 3 лет, и воспитанием мальчика занималась в основном его мать Саломея (второй раз вышедшая замуж за виленского профессора медицины Августа Бекю), женщина умная и образованная, принимавшая в своем салоне цвет виленской интеллигенции. Будущий поэт, довольно болезненный ребенок, с наследственным предрасположением к туберкулезу, вырос в тепличной домашней обстановке, окруженный заботливой опекой, в стороне от политических бурь, коснувшихся в те годы виленских поляков, в первую очередь молодежи, но зато рано пристрастился к чтению, уверовал в свое предназначение к поэзии и получил блестящее образование. Окончив в 1828 г. юридический факультет Виленского университета, он переехал в 1929 г. в Варшаву, где занял в Комиссии финансов должность практиканта без жалования. Служба была для него, впрочем, делом второстепенным: он пишет поэмы и драмы.

Первые поэтические опыты Словацкого — а писать он начал в весьма юном возрасте — не могли быть, конечно, полностью самостоятельны. С живыми впечатлениями перекрещивались литературные побуждения. С детства Словацкий вдыхал запахи украинских степей, слышал звуки украинской речи, мелодии украинских песен — и природа, прошлое, фольклор Украины остались спутниками его поэзии в течение всей жизни. Но, набрасывая строки первых баллад и песен в украинском духе, юноша-поэт имел предшественниками зачинателей «украинской школы» (в первую очередь — Залеский). У его ранних сонетов был образец — к тому же блестящий! — сонеты Мицкевича. Традицию классицизма юноше не пришлось преодолевать: он сразу стал романтиком, впрочем, не без дани сентиментальной традиции. В самых ранних плодах лирической музы Словацкого ощутимее всего ориентация на поэзию умеренного, подчас пассивного романтизма (Ламартин, Мур), склонность не к бунту, не к гордому отрицанию, а к мечтательно-философской рефлексии, меланхолической грусти, поэтизации одиночества, элегической сентиментальности. В какой-то мере эти стихи можно рассматривать и как первые страницы духовной биографии поэта, жившего больше книжными интересами, чем теми предгрозовыми настроениями, которые увлекали его сверстников накануне 1830 г., и как отражение виленской университетской атмосферы тех лет, после разгрома филоматско-филаретских организаций. Надо сказать, что своих ранних лирических опытов Словацкий отнюдь не переоценивал: ни один из них самим автором в печать отдан не был (да и впоследствии поэт редко публиковал произведения малых стихотворных форм).

Таким образом, литературное ученичество Словацкого сразу же пошло под знаком романтизма, польского и западноевропейского. После переезда в Варшаву Словацкий берется в основном

за ведущий жанр предповстанческого романтизма — «поэтическую повесть». В 1828 г. возникает «арабская поэма» «Шанфари», в 1829 г. — «Гуго» (только эту поэму автору до восстания удалось напечатать), в 1830 — «Ян Белецкий», «Араб», «Монах». И тут уже сказалось (правда, не слишком глубоко и мощно, скорее с внешне литературной стороны) воздействие властителя дум целого поэтического поколения — Байрона, дополнявшееся и влиянием Мицкевича. Произведения Словацкого варьировали в принципе один и тот же «общеромантический» тип главного героя, отверженного и преследуемого судьбой, становящегося, как правило, отщепенцем или трагически гибнущего. В сюжетно-тематическом отношении они были достаточно разнообразны (модный в те годы «ориентализм», обращение к историческому прошлому, к романтически-мрачному средневековью) и обещали на будущее переход к более глубокому содержанию: от довольно неопределенного романтического бунта к национальной проблематике. Выделяется из них поэма «Ян Белецкий». Здесь Словацкому удалось соединение поэтического элемента с отражением исторической истины. Судьбу героя, пережитый им духовный переворот и превращение в мрачного мстителя, не останавливающегося в стремлении к цели даже перед ренегатством, а затем тяжело пережившего свое отщепенство, поэт попытался мотивировать социальным конфликтом: шляхтич-герой был жертвой своеволия могущественного магната, своеволия, весьма характерного для изображенной в произведении Речи Посполитой конца XVI в.

Не менее интересны обе юношеские драмы Словацкого: «Миндовг» (1829) с острым политическим содержанием, осуждением самовластия и выпадами против папства (показанного союзником крестоносцев в агрессии против Литвы) и «Мария Стюарт» (1830). В последней из них Словацкий идет вразрез с той получившей преобладание в литературе интерпретацией истории шотландской королевы, которая ярче всего представлена была в знаменитой трагедии Шиллера (гораздо теснее связано его произведение с картиной Шотландии тогдашних времен, данною Вальтером Скоттом). Словацкий обращается не к истории заточения и гибели Марии, а к годам ее царствования (действие относится к 1566—1567 гг.), создавая изображение жестокого и кровавого феодального мира, в котором лица, стоящие на самой вершине сословной и придворной иерархии, одержимы преступными и низкими страстями, обманывают, предают и убивают, приближая неотвратимый взрыв народного гнева. Мария Словацкого не жертва тирании и не мученица за идею, а женщина, в силу своих слабостей и страстей, в силу рокового стечения обстоятельств вступающая на путь преступлений и вероломства, лишенная благородной нравственной силы и величия духа. В произведении Словацкого нет непосредственного изображения народных волнений, но о них многократно упоминается в тексте драмы. Монар-

хическая власть, осуществляемая вразрез с народным мнением, верой и нравственностью, отмечена, по Словацкому, печатью разложения, позора и грядущей гибели. Мария изображена как королева, ненавидимая народом и боящаяся его. Учителем начинающего драматурга был прежде всего Шекспир. Нагляднее всего это проявилось в стремлении к выразительной и резкой психологизации персонажей, наделением их логикой развития характера.

Восстание 1830 г. пробудило в Словацком патриотический энтузиазм, ввело его поэзию в главное русло польского романтизма. Ноябрьские выстрелы сделали его поэтом-гражданином, отозвались в его творчестве одою, гимном, боевой песней, тексты которых попали на газетные страницы или распространялись как патриотические брошюры по Варшаве, на несколько месяцев свободной от царского ярма. В декабре отдельным изданием печатаются «Гимн» Словацкого (образцом для него была «Богородица» — древнейший памятник польской поэзии) и «Ода к свободе», в 1831 г. — «Кулиг» и «Песнь литовского легиона». Стихотворения эти свидетельствовали о симпатиях поэта к демократическому течению в восстании и были восприняты читателями с одобрением, выделяясь из появлявшихся в свободной Варшаве стихов и глубиной содержания, и художественными достоинствами. Но из развития Словацкого как романтического лирика повстанческие стихотворения (за исключением «Кулига» и написанной чуть позже баллады «Дума о Вацлаве Жевуском»), пожалуй, все-таки выпадают. Происходит как бы возвращение к гражданственной традиции классицизма с ее торжественной и ученой риторикой. Поэту удалось тем не менее передать охватившее широкие круги польского общества патриотическое воодушевление. Восторг передовой части нации, которая хоть на время почувствовала себя раскованной, полной сил, сражающейся и надеющейся, лучше всего воспроизвел, пожалуй, празднично-динамичный, радостный и оптимистический «Кулиг». «Ода к свободе» (как бы подхватывавшая традиции «Оды к юности» Мицкевича) воспевала отстаиваемые восстанием освободительные стремления, представляла их в контексте вековой борьбы человечества за вольность, связывала польскую революцию с прогрессивными традициями других народов, с предшествовавшими европейскими революциями и борьбою за свободу мысли. Прозвучали в стихах Словацкого и надежды на пробуждение и сочувствие Польше других народов, в том числе русского, вера в то, что и на берегах «гранитной Невы» есть «люди, имеющие душу» («Гимн»).

В марте 1831 г. Словацкий выехал из Варшавы в Дрезден, затем, получив поручение повстанческих властей, отправился в Лондон, а в сентябре этого же года оказался уже в Париже. Здесь он прожил немногим более года. Поэта не захватила начавшаяся среди эмигрантов политическая борьба, хотя, впрочем, он посещал собрания демократов и засвидетельствовал свои демо-

кратические взгляды в первых же написанных в изгнании произведениях. В Париже ему удалось, наконец, опубликовать (1832) два томика своих юношеских поэм и драм, присоединив к ним начатую еще в Варшаве и законченную во Франции поэму «Змей», свидетельство никогда не ослабевавшего увлечения Словацкого Украиной, ее народной поэзией, вольнолюбивыми традициями казачества. Но тома эти критикой были приняты равнодушно: читателя волновало теперь совершенно иное. Более того, в писательской судьбе Словацкого они сыграли неблагоприятную роль. Сказанная по их поводу Мицкевичем фраза о поэзии младшего собрата как о «великолепном храме», в котором «нет бога», как бы продолжала определять позицию критики и тогда, когда Словацкий начал писать о другом и по-новому. С декабря 1832 и по февраль 1836 г. поэт живет в Швейцарии. Положение его отличалось от положения большинства эмигрантов: благодаря тому, что мать высылала ему долю отцовского наследства, он не знал материальной нужды и смог всецело отдаться литературным занятиям. Ему удается даже в 1836—1837 гг. совершить путешествие на Ближний Восток: прожив несколько месяцев в Италии (Рим, Неаполь), Словацкий посетил Грецию, Египет, Сирию, Палестину, Ливан, с лета 1837 до конца 1838 г. опять находился в Италии (Флоренция), после чего снова поселился в Париже.

Зрелое творчество Словацкого приобретает мощную силу и размах, сосредоточиваясь на проблемах общенационального значения. Но в первых из созданных в эмиграции произведений естественными были мотивы преодоления романтизма мечтательно-пассивного склада, расчета с героем, живущим в мире грез, оторванным от бурь действительной жизни. Это относится прежде всего к поэме «Час раздумья», вошедшей в третий том «Поэзии» Словацкого (1833). Во многом автобиографическая, характеризующаяся тонким психологизмом и высокохудожественной лиричностью, она запечатлела историю дружбы и духовной жизни двух юношей — самого поэта и покончившего самоубийством Людвика Шпицнагеля, — была своеобразным анализом замкнутого и по-своему губительного для юной души мира неясных мечтаний и иллюзий, трезвым взглядом поэта на собственную романтическую молодость, на слабости и опасности одиночества, самоуглубления, бесплодной рефлексии, на те «болезни века», которые воспроизвела романтическая поэзия чуть ли не всей тогдашней Европы.

В том же, III томе была опубликована поэма «Ламбро, греческий повстанец». Это было, пожалуй, последнее выступление Словацкого в жанре «поэтической повести», давшее романтического героя байронического типа. Герой поэмы, гордый одиночка, с бурно-трагической, загадочной судьбой, является как бы продолжением характера, разрабатывавшегося Словацким ранее, но вместе с тем трактуется несколько по-новому. Метания больной души героя, обнаруживающаяся в конечном счете неспособность

к действию, к выполнению великой миссии, принятой на себя этим «сыном века», горькие упреки современникам, «увядшим сердцам», «вечно скованным в железные цепи», наконец, пессимистический колорит поэмы, — все это несло в себе отклик на события потерпевшего неудачу восстания.

За период с 1832 по 1841 г. Словацкий совершает поистине титаническую работу, достигая вершин поэтического мастерства. Причем это происходит в трудной обстановке эмиграции, которая, хоть и давала свободу слова (и ею блестяще пользуется поэт), но одновременно обрекала на жгучую тоску, ослабление связей с соотечественниками, а также при почти полном отсутствии доброжелательной поддержки со стороны критики, за редчайшими исключениями, не жаловавшей похвалами произведения Словацкого. Это еще объяснимо по отношению к двухтомнику 1832 г.: спустя годы Словацкий сам признавал, что «предстал художником перед людьми, которые будучи поглощены важной и ужасной трагедией действительности, совсем не думали о художественности». Но судьба последующих произведений была вопиюще несправедливой к поэту, являясь следствием недальновидности эмигрантской общественности и неразвитости шляхетского читателя. А Словацкий ни на миг не теряет веры в свое призвание. «Все же сдаваться не следует... — пишет он матери. — Борьба с равнодушием людским — это борьба титанов. Она ослепительным блеском молний озаряет чело, и когда-нибудь я буду прекрасен». Молодой человек, живущий в эмигрантском одиночестве, не богатый друзьями, а тем более почитателями, слабый здоровьем, обнаруживает поразительную творческую энергию. В течение десятилетия он публикует тринадцать поэм и создает свой романтический театр. Большинство его произведений — в той или иной степени — посвящено главному, делу польской свободы.

Со всей широтой и многосторонностью, уже без «исторической маски», на материале недавней современности Словацкий поставил проблемы польского национально-освободительного движения в драме «Кордиан», написанной в 1833, изданной в 1834 г. анонимно (некоторые читатели приняли его в связи с этим за произведение Мицкевича) и поданной как первая часть («Коронационный заговор») драматической трилогии. В литературе высказывалось предположение, что Словацкий пытался драму продолжить и во всяком случае продумывал последующие части, намереваясь показать в них события 1830—1831 гг. Но никаких набросков продолжения до нас не дошло. При всем этом идейно-политическое содержание «Кордиана», изображавшего эпизод предповстанческой конспиративной борьбы (1829) и дававшего предысторию главного героя, определялось уроками восстания. В фантастическом «Предуготовленье», вводившем читателя в обширный замысел поэта, Словацкий со всей язвительностью обрушился на реакционных руководителей восстания и повстанческий

сейм, обвиняя их в оппортунизме, неспособности и предательстве, задел и демократов (Лелевель), изображенных им оторванными от нации доктринерами. В драме появляется Николай I — коронованный преступник, лютый враг поляков, клеймится позиция Рима (осудившего, как известно, польское восстание). Высказанный в драме пламенный республиканизм Словацкого стал одной из ведущих линий в политическом содержании его творчества. Другим мотивом, переходящим из произведения в произведение, явилось обличение официальной церкви, папской курии (хотя атеистом поэт-вольнодумец никогда не был и от христианства, по своему понимаемого, не отошел в течение всей жизни).

Сложным было отношение Словацкого к заглавному герою драмы. В первых сценах автор проводит своего Кордиана сквозь угар романтической мечтательности, отвращающей от жизни, муки несчастной любви и попытку самоубийства, сквозь разочарование в укладе современной действительности, углубившееся в поездке героя по Европе, и заставляет искать жизненной цели в патриотическом самопожертвовании. Радикально-тираноборческий характер этого патриотизма подчеркивается лозунгом «Польша—Винкельрид[1] народов», противопоставляемым мессианистской формуле «Польша — Христос народов» (антикатолическая и антимистическая тенденция играла в драме весьма существенную роль, что Словацкий подчеркнул в «Прологе», полемизируя с Мицкевичем, отдавшим дань религиозному настроению в III части «Дзядов»). Кордиан оказывается, таким образом, выразителем всего лучшего, что выдвинула современная поэту шляхетская революционность, и тем не менее Словацкий обнаруживает к нему не только не апологетическое, но в ряде аспектов и критическое отношение. За героем драмы не стоит никакая серьезная общественная сила. Его возвышенные романтические призывы падают по сути дела в пустоту. Многозначительны введенные в драму простонародные сцены: народ, показанный как сила, таящая в себе суровую решимость и ненависть к деспотизму, — пока еще только зритель коронационных торжеств и исполнения приговора над Кордианом, фон, а не участник трагедии, его судьба еще не сошлась с судьбой героя. Большинство участников шляхетского заговора, олицетворяющих оппортунистические верхи общества, не может переступить феодальной традиции почитания трона и избрать республиканско-революционный путь, отказывается от решительных действий. Кордиан принимает миссию на себя: он берется убить царя, чтобы ценою жизни избавить нацию от деспота. Но замысел оказывается нереальным: для его осуществления у романтического одиночки не

[1] Винкельрид — швейцарский крестьянин, прославившийся в битве при Земпахе (1386) тем, что, согласно преданию, бросился на острия вражеских копий и пробил брешь в неприятельских рядах.

достает ни решимости, ни душевных сил. Это трагическое поражение шляхетско-романтического индивидуализма мотивируется Словацким глубоко и всесторонне: закономерность одиночества героя обосновывается как показом его времени и окружения, а также сил, имеющих влияние на судьбу нации (для всего этого открывала большой простор свободно построенная драма), так и чрезвычайно последовательной логикой развития характера, разносторонним и выразительным психологическим портретом (решением этой задачи была в основном ограничена в «Кордиане» роль фантастического элемента).

Герой сходного типа выступает и в следующей драме Словацкого — «Горштыньский» (1835), написанной на этот раз прозой и уже в более строгой сценической форме, но не оконченной автором (само заглавие произведения не принадлежит Словацкому, а дано позднейшими издателями). Образ шляхетского героя дан здесь драматургом уже более сниженно, без подчеркивания идеально-жертвенных стремлений и в конкретной остроконфликтной ситуации, диктующей необходимость выбора. Обратившись к временам национального восстания 1794 г., причем такого этапа движения, когда революционное выступление низов наложило отпечаток на характер событий, Словацкий ставит в центр драмы юношу из магнатской семьи — Щенсного, сына казненного за предательство виленскими повстанцами литовского гетмана Коссаковского. Благородные чувства заставляют Щенсного пойти против воли и планов отца, но вместе с тем окончательно порвать семейно-сословные связи он оказывается не в силах, присоединиться к возглавившим народный мятеж «польским якобинцам» не решается и, не пристав ни к одному из борющихся лагерей, не может найти выхода из мучительной раздвоенности и колебаний.

Путешествие на Восток отразилось в творчестве Словацкого циклом поэтических пейзажных и путевых зарисовок и стихотворных посланий, дало ему множество впечатлений и материал для некоторых новых поэтических замыслов. Начало поездки было им описано в неоконченной поэме «Путешествие из Неаполя к святым местам» (1836—1839). Жанр «путешествия», весьма популярный в европейской литературе XVIII—XIX вв., Словацкий разработал в блестящей и оригинальной стихотворной форме. Его поэма — нечто большее, чем дневник поездки, простое описание увиденного. По самым разнообразным поводам и вовсе без повода автор то и дело прерывает нить рассказа для лирических отступлений, выражающих его задушевные чувства, содержащих раздумья о родине, соотечественниках, поэзии, политических событиях тех лет. Столь широкий замысел обусловил и богатство настроений и тонов поэмы — от шутки, каламбура, иронии до скорби, поистине трагической, и гневно-обличительного пафоса — и манеру непринужденной беседы с читателем, облеченной в стих исключительно свободный и легкий.

Лишь один отрывок из незаконченного «Путешествия» Словацкий счел возможным опубликовать как самостоятельное стихотворение в 1840 г. под названием «Гробница Агамемнона». Патриотизм поэта сочетался с умением критически мыслить, видеть и осуждать то, что мешало воскрешению и освобождению его народа. В «Гробнице Агамемнона» прозвучали знаменитые слова гневного обвинения национальному прошлому, старой Польше: «Ты была попугаем и павлином народов!» Строки эти (конечно, заостренно-несправедливые в такой степени, на которую имеет право только поэт) были написаны кровью сердца, продиктованы скорбным сознанием рабского положения народа и тоскою, вызванной отсутствием революционности в его широких массах, свидетельствовали о истинной и пылкой, требовательной и разумной любви к родине, о тяготении к такой национальной самокритике, которая являлась частым спутником последовательного и бесстрашного революционного демократизма, выстраданного XIX веком. Упреки поэта сочетались с самообвинением, с признанием грехов своих и целого поколения. Позиции своей Словацкий дал программное поэтическое разъяснение, призвав Польшу сбросить груз сарматского прошлого, «грубую скорлупу» шляхетства, которая сковывает «ангельскую душу» нации, воспрянуть в борьбе, обновлении и величии:

Встань из своей усыпальницы темной,
Полная мощи, величия, воли,
Статуей цельной из глыбы огромной,
Закалена в грозовом ореоле,
Мощью своей, словно молнией, брызни,
Смерть презирая и радуясь жизни.

Перевод А. Гатова

Во время пребывания в Ливане Словацкий написал поэму «Ангелли», опубликованную в 1838 г. в Париже. Первоначально она была задумана как эпопея страданий польского народа, в духе дантовской «Божественной комедии», мыслилась (как свидетельствуют план и черновые наброски) автором поначалу в стихотворной форме под названием «Ссылка» («Поселение») и должна была содержать не только картины ссылки, «первого круга» ада (причем Данте должен был выступать в этой части проводником поэта), но и картины сибирских подземных рудников, а также изображение адских мук загробного мира, куда Словацкий хотел поместить врагов и предателей польского народа. Затем замысел подвергся изменению и конкретизации, и в поэме место действия было ограничено сибирской ссылкой, а содержание стала определять совсем иная политико-философская линия: оценка идейных споров и партий эмиграции. Как и автор «Книг польского народа и польского пилигримства», Словацкий написал

поэму об эмиграции прозой в библейском стиле, что подчеркивало элементы его полемики с мессианистскими тенденциями в «Книгах», хотя в отрицательном отношении к идейной борьбе среди эмигрантов два великих романтика были в общем солидарны.

Эмигрантских партий автор «Ангелли» выделил три: аристократическую, религиозно-мессианистскую и демократическую — и все три оценил резко критически. Если в первых двух случаях это было обосновано, то в последнем стремление Словацкого занять «надпартийную» позицию помешало полноте и объективности созданной в поэме картины, должной оценке заслуг демократического крыла эмиграции. Следует учесть и тот факт, что Словацкий выступил со своей поэмой в момент, когда эмиграция переживала кризис, когда отрыв ее от страны давал себя знать со все большей силой. Еще важнее другое: определенное и последовательное отрицание поэтом всех известных ему шляхетских политических доктрин (эмиграцию он рассматривал именно как политическое представительство шляхты), а в какой-то степени и неудовлетворенность его лозунгами и практикой буржуазной демократии. Еще в очень общей форме, но недвусмысленно Словацкий противопоставил эмигрантской мысли знамя грядущей народной революции, на котором огненными буквами начертано слово «люд» — простой народ. Знамя это несет появляющийся в финале поэмы рыцарь, который возвещает о восстании и созывает воинов:

«...Вот восстают из мертвых народы! Вот трупы вымостили улицы городов! Вот народ побеждает!

Над кровавыми реками и на балконах дворцов стоят бледные короли, пурпурные одежды сжимая на груди, чтобы укрыть грудь от свистящих пуль и от вихря мести народной. Короны их улетают с голов, как орлы небесные, и черепа королей открыты.

Бог низвергает молнии на седые головы и на чело их, лишенное короны.

Кто имеет душу, пусть встанет! Пусть живет! Ибо настало время жизни для людей сильных».

Но Ангелли, главный герой поэмы, погруженный в непробудный сон, не откликается на этот зов. Изображением печальных судеб этого романтического «рыцаря сердца» — жертвы тяжелого безвременья, жертвы, связующей прошлое и будущее, Словацкий как бы подводит черту под перечнем своих героев индивидуалистически-романтического склада. Им отдано должное мужеству и страданию, но герой «Ангелли» мертв для будущего, вычеркнут из активной борьбы за его созидание, которое оказывается уделом иных сил.

В 1839 г. Словацкий опубликовал сборник «Три поэмы». В него вошли: «Отец зачумленных», «В Швейцарии», «Вацлав» (попытка описать дальнейшую судьбу героя произведения Мальчевского «Мария»). Первая из этих поэм — потрясающий рассказ

о трагической судьбе старика-араба, потерявшего во время чумы всю семью, рассказ безнадежно скорбный и суровый, замечательный реалистическим психологизмом, решительно не допускавшим пышной восточной экзотики. Лирическая поэма «В Швейцарии» навеяна была впечатлениями Словацкого от пребывания в этой стране. Сам он рассматривал это общение с «прекраснейшими картинами природы» как благодетельный стимул для совершенствования своего поэтического искусства: «Я наблюдал гармонию, которая все объединяет и окрашивает воедино. Я понял, что искусство должно подражать этому единству всего сущего». Вылившаяся из-под пера поэта симфония альпийской природы, восторженно-чистой любви и проникновенной грусти стала шедевром его пейзажно-лирического мастерства. В пейзаже Словацкого со всей наглядностью выступила столь кровно необходимая лирике связь субъективного и объективного, стирание граней между ними, когда пейзаж неотделим от чувства, одухотворяется, становится знаком душевного состояния, а чувства определяют пластичность, краски и звучание окружающего.

Новые поэмы свидетельствовали о том пути, который прошел Словацкий-художник со времени ранних своих «поэтических повестей», об овладении им искусством ясности и простоты, умении дисциплинировать, сдерживать размах буйной фантазии во имя правды и выразительности. В том же, 1839 г. вышла без указания имени автора «Поэма Пяста Дантышка герба Лелива о пекле». Она, как и «Ангелли», возникла, как бы «отпочковавшись» от более широкого первоначального «дантовского» замысла (что подчеркнуто и в названии). В аду, сквозь который проходит герой, отправившийся в путь к божьему престолу, чтобы принести жалобу на страдания свои и всего народа, Словацкий поместил палачей Польши — от Екатерины II и великого князя Константина до Паскевича и Николая I, предателей Польши (в том числе папу Григория XVI) и ренегатов. Литературоведы не признают поэму большой удачей автора, отмечая, что он не достиг той художественной высоты, которой требовал замысел. Интересно, что поэт склоняется теперь к отказу от исключительного героя и впервые в своем творчестве создает развернутое изображение как бы представителя шляхетской массы прежних времен, концентрирующего в себе ее многочисленные предрассудки, малообразованного, взращенного в духе «старопольского» уклада и обычаев, «старошляхетских» добродетелей и пороков (подчеркнуто и именем Пяста). Это отразилось и на языке поэмы (рассказ ведется от первого лица), обусловило насыщение ее словесной ткани элементами просторечия и некоторую архаизацию речевой манеры рассказчика. Но то обстоятельство, что героем выступил носитель старошляхетского начала, не привело Словацкого к апологии шляхетчины и не означало отхода от критики шляхты. При всей глубине патриотической ненависти к врагу, при всем потря-

сающем трагизме жертв и переживаний несчастного отца, Дантышек, рубака и пьяница, суевер и задира, изображен с достаточной степенью объективности и не сделан носителем «истинно народного» начала, олицетворяющего надежду и будущее страны. Не случайно, действуя под влиянием непосредственных впечатлений и настроений, он не завершает своего путешествия, не приводит в исполнение своего намерения и выглядит как олицетворение прошлого, поражений, утрат, несбывшихся планов.

В 1839—1840 гг. Словацкий публикует три своих драмы: «Мазепу», «Балладину» (написанную, впрочем, ранее — в 1834 г.), «Лиллу Венеду». Первая из них — одно из самых сценичных драматургических творений поэта, раньше других проникшая на сцену (уже в 1847 г. состоялась ее постановка, но... в Будапеште), посвящена польской старине, XVII веку, замечательна напряженностью и динамичностью действия, яркой обрисовкой характеров, романтических страстей и преступлений, нравов самовластного магнатства и королевского двора. В драматургии Словацкого это один из немногих случаев, когда в основу положена драма частной жизни. Характернее для нее такие конфликты, в которых отражены судьбы целых народов, общественных кругов, представителем каковых и выступает личность.

Сказочная поэтическая драма «Балладина», которую сам автор назвал своей «любимицей», обязана сюжетной завязкой популярному балладно-фольклорному мотиву — о доброй и злой сестрах-соперницах, об убийстве и возмездии, разворачиваясь вместе с тем в драму шекспировского плана о пути честолюбия и преступлений, следующих одно за другим, о борьбе за власть. Фантастика драмы не только фольклорного происхождения: она переплетена с мотивами легенд, переданных старинными польскими хрониками, и мотивами чисто литературного порядка (типа шекспировского «Сна в летнюю ночь»). В содержании же «Балладины», заслуженно названной польскими исследователями «политической сказкой», отразились существенные черты историко-политических воззрений поэта. Сам Словацкий отмечал ироническую «ариостовскую улыбку», проскальзывающую в драме, и присущую ей «внутреннюю силу насмехаться над человеческой толпой, над порядком и ладом, с которым все совершается на земле, над теми непредвиденными плодами, которые приносят деревья, привитые рукой людей». Сказочный мир «Балладины» — это кровавый феодальный мир насилия и разбоя. Корона, за которую идет в драме спор, становится зловещим символом, источником гибели людей и умерщвления совести. Полная символов, фантастических образов и анахронизмов драма ни в коей мере не является, конечно, попыткой создать верное изображение обозначенной в авторской ремарке легендарной эпохи первых веков польского государства. Скорее в ней можно увидеть мир феодальный, законы которого достаточно установились и упрочились.

И Словацкий заботится о том, чтобы показать логику действия и неотвратимость (в рамках данного мира) этих законов и в соответствии с ними мотивировать человеческие судьбы, создать характеры, полные психологической правды. В «Балладине» противостоят друг другу два начала: крестьянское, народное (в стилевом отношении его полнее всего представляют фольклорные влияния), с чистыми и благородными понятиями о жизни и справедливости, и панское, феодальное, живущее жестокостью и преступлениями. Второе оказывается торжествующим и господствующим (заметим, что в драме масса деталей, говорящих о сословном неравенстве, о панском гнете), обрекающим на гибель носителей благородно-рыцарского идеала, убивающим или растлевающим тех, кто соприкасается с ним, отрываясь от народной среды. Но оно же несет в себе неотвратимость грядущего возмездия: став королевой, Балладина вынуждена произнести смертный приговор неведомым народу виновникам преступлений, в действительности совершенных ею, и приговор исполняет падающая с неба молния. Сознательное стремление Словацкого к народности драмы («Трагедия моя напоминает старинную балладу, написанную так, как будто ее сложил простой народ») и дало, по-видимому, ему основание предрекать на будущее встречу «Балладины» с простонародным читателем. «Вообрази себя, — писал Словацкий своей матери, — через сто лет где-нибудь под Краковом, в тихой хате богатого польского мужика, у которого уже вся семья читает книги. Он отдыхает после войны, счастливый, на столе лежит уже не только календарь, но и кое-какие книги. Вот он читает мою «Балладину». Она его занимает, как сказка, и в то же время учит гармонии и драматической форме».

«Балладину» автор задумал как часть более широкого полотна, «эпизод большой поэмы в духе Ариосто, которая должна состоять из шести трагедий или драматических хроник». Цикл должен был носить историко-мифологический характер (о значимости и идеологической нацеленности такого обращения к предфеодальным временам говорилось в предыдущей главе). В единственной, кроме «Балладины», написанной Словацким драме из задуманного цикла — «Лилла Венеда» — изображено завоевание племени венедов захватчиками-лехитами, которые превратили затем побежденных в порабощенный народ, а сами должны были стать господствующим сословием, родоначальниками польской шляхты. Но одновременно в драме снова содержится отклик на разгромленное восстание. Разгром этот символически трактуется не только как результат фатального для побежденных стечения обстоятельств, но и как следствие упадка боевого духа в мужественном народе, недостатка веры в свои силы, бессилия предводителей вдохновить бойцов чудесным словом (мотив волшебной победной арфы венедов). У Словацкого патриотизм, нуждающийся во внешнем чудодейственном стимуле, в поддержке ирра-

циональными средствами, оказывается слабее грубой и неодухотворенной самоуверенно-агрессивной силы. Какой-то отзыв он будет иметь лишь в отдаленном будущем. В конце драмы поэт предсказывает рождение будущего мстителя. Задета опять-таки и реакционная роль церкви (пародийный образ святого Гвальберта, миссионера, появляющегося вместе с феодалами-завоевателями).

По своему идеологическому содержанию не расходится с поэмами и драмами Словацкого его лирика 1832—1841 гг. И в ней поэт оставался прежде всего революционером и демократом, понимая, что только такое творчество означало в ту пору верность времени, народу и себе. И в ней господствует любовь к родине, трудная, выстраданная, всеобъемлющая, идея патриотического долга, являющаяся внутренней необходимостью, наказом совести и эпохи. С польской гражданской лирикой 20-х годов лирику эту роднит мотив героического самопожертвования личности, подчинения личного патриотической необходимости. Но у Словацкого многие стихи отмечены печатью трагического безвременья между моментами повстанческого подъема, трудных лет, когда нет места для открытого вызова, для жертвы красивой, рыцарской, впечатляющей, когда мужество состоит в том, чтобы выстоять, не согнуться, когда подвиг — это подвиг рядового, сплошь и рядом безвестный, не находящий отзвука в народе, когда противник борца — мучительная, беспросветная, неясная в своей перспективе повседневность. В проникновенной мольбе автора «Погребения капитана Майзнера» (1841) звучал крик целого поколения бедствующих на чужбине скитальцев, тех, кому суждена была не гибель в открытом бою, а смерть на больничной койке:

Пусть день взойдет над нашим скорбным краем!
Пусть видят нас, когда мы умираем!..

Перевод В. Арцимовича

В борении неугасающей веры с приступами печали и отчаяния кристаллизуется человеческая и поэтическая убедительность патриотической лирики Словацкого. Она и придала воодушевляющую силу, которая не слабела в течение многих десятилетий, пламенному призыву поэта, говорившему в стихотворении «Мое завещание» (1839—1840):

Заклинаю живых: пусть надежд не теряют,
Пред народом несут просвещения факел;
Если ж надо — на смерть чередой пусть шагают,
Погибая со славой в жестокой атаке.

Перевод Н. Асеева

Роднит лирику Словацкого с его поэмами и драмами и неизменная широта поэтического мироощущения. Человека, его дела и внутренний мир, собственную судьбу, свое творение поэт умел

воспринимать в перспективе многовекового потока истории, не прекращающегося бега времени, в котором исчезает преходящее, которому противостоит дерзновенно-великое. Столь обостренное восприятие неотвратимости развития, кратковременности частного было типично романтической чертой. Ему сопутствовали напряженные поиски смысла человеческих деяний, выработка высоких моральных требований.

Конечно, в лирическом творчестве поэта угнетенной Польши доминируют грустные, берущие за сердце тона. Он сам признает это и сам раскрывает тайну своей печали в превосходном «Гимне» («Грустно мне, боже...», 1836), где скорбь эмигранта-изгнанника перерастает в грустное сознание тяжести человеческого земного скитания вообще. Но при этом поэт вовсе не был слеп к красоте окружающего мира. И лирика его гражданско-патриотическими мотивами, кстати, вовсе не исчерпывалась. Есть в ней лирический пейзаж, есть стихотворения, составляющие своеобразный дневник странствий (Париж, Швейцария, Рим, Восток). В лирике Словацкого-путешественника сочетаются зоркость к деталям, умение живописать реалистически, гамма разнообразных и тонких настроений, мысль, порождаемая впечатлением, множество ассоциаций, подсказанных авторской эрудицией. Но очень часто врываются в такую лирику раздумья о главном — о долге борющегося поколения, память обо всем, что осталось на родине. В лирическом мировосприятии Словацкого не было места радостно упоительному кипению чувств. Созерцание прекрасного либо рождало настроение светлой грусти, либо заостряло ту боль, на которую обрекла поэта собственная судьба и судьба народа.

Интимно-лирических стихотворений у Словацкого очень немного (как у редкого из романтических поэтов). Большинство из них, запечатлевших увлечения поэта, как правило, несчастливые, ни разу не вылившихся в гимн бурного, торжествующего чувства, приходится на 30-е годы и начало 40-х. Зачастую они вовсе не отвечают биографической точности, многое в них внесено поэтической фантазией, для которой действительность была лишь отправной точкой. Так бывало и тогда, когда поэтом создавалась светлая, благородно-изящная идиллия, симфония чистого и возвышенного чувства, радостного преклонения перед любимой, и тогда, когда из-под пера Словацкого вырывались горькие упреки и обвинения.

Именно к концу 30-х—началу 40-х годов Словацкий становится одним из самых блестящих мастеров стихотворной формы в истории польской поэзии. Лучшие его вещи таковы, что кажется, будто нет такого тончайшего оттенка мысли или чувства, которого он не мог бы поэтически выразить, причем такими словами, которые выглядят единственно возможными и точными, нет предмета, о котором он не мог бы говорить стихом, нет задачи, служить которой он не мог бы заставить свою поэзию.

Фантазия Словацкого воистину поразительна. Те явления и образы, которые порождены исключительно его воображением, он умеет сделать ощутимо-пластичными, радужно-сверкающими. Увиденное в реальности он может окутать дымкой собственного вымысла, приобщить к своему поэтическому миру, преобразовать в нечто такое, что пребывает как бы в двух сферах — действительного и сказочного. К тому же стих Словацкого необычайно музыкален, на редкость выразителен. Владея множеством стихотворных размеров, используя все оттенки и возможности ритма, поэт заставлял свой стих греметь набатом, проклинать и обвинять, рыдать и жаловаться, восторгаться, грустить, успокаивать. Поэтический арсенал Словацкого изумительно богат: многообразие ассоциаций, оригинальная метафоричность, впечатляющее воздействие недомолвок, намеков, глубина рефлексии, драматическое подчеркивание противоречий, стилистические и композиционные контрасты, патетика и мечтательность, гиперболизация чувств, реалистическая деталь, — все служит щедрому изображению человека и мира.

В мае 1841 г. Словацкий опубликовал пять песен поэмы «Бенёвский», своего программного произведения, доставившего автору, наконец, желанную поэтическую славу. Бенёвский был реальным историческим лицом, участвовал в Барской конфедерации и впоследствии пережил множество приключений. Но Словацкий использовал лишь имя героя и вовсе не писал точной поэтической биографии. Описывая события конфедерации, он не идеализировал ее участников, не скрывал насилий, творимых шляхтой над крестьянами и вызвавших восстание. В поэме наглядно проявилась предпринятая автором нарочитая деромантизация заглавного героя: он сделан бедным шляхтичем, необразованным и грубоватым, заурядным и прозаичным по своему внутреннему складу (хотя и не лишен ряда симпатичных юношеских черт). Романтическое начало в поэме олицетворяют скорее персонажи народно-фольклорного происхождения (казачий атаман Сава, Свентина, Вернигора). Главную роль в поэме играли, однако, не исторический сюжет и не основной герой.

Словацкий создал свободное повествование, развивающееся медлительно, неторопливо, изобилующее красочными описаниями. Непринужденно переходя от одной темы к другой, поэт то и дело отступает от рассказа ради беседы с читателем. Родственная жанровая связь с байроновским «Дон Жуаном» при этом нисколько не затушевывалась, даже, пожалуй, нарочито демонстрировалась, ибо сам жанр свободного повествования предусматривал прежде всего раскрытие личности автора и как бы обеспечивал оригинальность, обусловленную временем и национальной принадлежностью. В своих лирических отступлениях Словацкий дал блестящее изложение своих литературных и политических взглядов. Оно не было, конечно, связным и четким трактатом, а прорыва-

лось в полемике, в иронических замечаниях и гневных инвективах, а иногда в задушевных признаниях и пламенных обращениях.

Патриотизм поэта включал в себя жгучую ненависть к угнетателям, народолюбие и отрицание всего старого, отжившего («Народ люблю больше, чем умерших кости...»). Выступая решительным противником аристократическо-консервативной эмиграции, Словацкий не обошел критикой и демократических эмигрантских политиков, упрекая их в оппортунистической боязни подлинной народной революции, давая понять, что не верит в спасительность их программ и соответствие таковых народным чаяниям.

Политические и литературные моменты переплетаются друг с другом в полемике поэта с эмигрантской критикой. Нападки на Словацкого, пренебрежительные отзывы о его произведениях исходили преимущественно из круга католических литераторов, сгруппировавшихся вокруг журнала «Молодая Польша». Ответ автора «Бенёвского» своим противникам был уничтожающим. Он носил принципиальный характер и был вместе с тем страстным обличением клерикально-иезуитской реакции. Обращаясь к своей родине, Словацкий предупреждал: «Твоя погибель — в Риме!» — и продолжал:

Неужто будешь ждать, чтоб легионы
Его червей сточили сталь оков?
И в войско звать сидящих возле трона
Торговцев душ и крови бедняков,
Ханжей, перстами тычущих с амвона
В того, кто не из змей и пауков,
Лжецов, которые неправдой живы
И сами знают, как их речи лживы?!

Немало в поэме замечаний по поводу современной польской литературы, как критических и язвительных (относящихся, как правило, к поэтам-клерикалам), так и благожелательных. Центральное место занимает в поэме поэтический спор Словацкого с Мицкевичем. Автор «Бенёвского» отдал дань признания и уважения могучему таланту своего современника, но одновременно адресовал ему ряд упреков, не во всем, правда, справедливых (упрек в правоверном клерикализме, в примирительном к царизму славянофильстве и т. д.) и попадавших скорее в самозванных адептов Мицкевича. Для Словацкого важнее всего было утвердить свое право на равных вести спор с великим соперником, правильность своего поэтического пути («Я не пойду вашим ложным путем, пойду иначе — и народ пойдет за мной»), понимаемого как выражение народных стремлений:

Мой навсегда народу верен стяг:
Как солнце днем, а ночью — как маяк.

Охарактеризовал Словацкий и свою поэтическую манеру, основанную на совершенном владении стихом и языком, умении передать любые оттенки мысли и чувства, добиться полного соответствия между формой и содержанием. «Бенёвский» был великолепной реализацией этих высоких требований: в польской поэзии немного произведений, отличающихся таким богатством тонов и красок, непринужденностью, легкостью, мелодичностью и выразительностью стиха, великолепием рифм, мастерством освоения трудной стихотворной формы (октава).

Словацкий написал еще ряд песен поэмы, но не опубликовал их, как и не довел до конца свой обширный замысел.

Как вызревание реалистических тенденций в творчестве Словацкого можно рассматривать и обращение его к прозаическому жанру. Оно осталось в его литературной деятельности эпизодом: только стих считал Словацкий той формой, которая позволяла ему высказаться с наибольшей полнотой и яркостью. Однако опубликованные им в 1840—1841 гг. в «Тыгоднике литерацком» фрагменты исторической прозы, задуманные, по-видимому, как часть более обширного целого, изображавшие прославленного Радзивилла-Сиротку (одна из колоритнейших фигур давней Польши) и его окружение, выделяются живостью бытовых зарисовок, выразительностью персонажей, мастерской стилизацией под характерную для отдаленного прошлого манеру повествования, иронически-критической дистанцией по отношению к описываемому. О возможностях Словацкого как прозаика свидетельствуют и дошедшие до нас фрагменты его дневника, и совершенно своеобразное его создание: цикл писем к матери, возникший на протяжении 18 лет эмигрантской жизни и сложившийся в конечном счете в единое эпистолярно-автобиографическое целое, которому трудно — с точки зрения языка и стиля — найти что-либо равное в польской литературе того времени.

1842 годом открывается новый период в жизни и творчестве Словацкого, период, который в ряде исследований получил название «мистического». Участие в деятельности секты Товяньского (1842—1843) оказалось в биографии поэта кратковременным эпизодом: как атмосфера «товяньщины», так и конкретные действия адептов «учителя», противоречившие патриотическим убеждениям Словацкого, заставили его порвать с нею. Но мистицизм в мировоззренческих его исканиях сохранил преобладающее влияние и пронизал новую историко-философскую концепцию Словацкого, основные контуры которой начинают обрисовываться уже в 1842—1843 гг.

«Философия духа», к которой приходит в 40-е годы Словацкий, стремилась к подчеркиванию универсальности, непрерывности, вечности и неотвратимости развития. «Дух», выступающий в ней как движущее и всепронизывающее начало, проходит, по Словацкому, в своем развитии целую цепь фаз, материальных

воплощений, облекается в формы, с каждым разом все более совершенные — как в естественной истории, так и в истории человеческого общества. При этом акцент делался не на преемственность между сменяющими друг друга формами, не на синтез старого и нового, примирение противоречий, а именно на формотворящую силу «Духа», способного при полном разрушении старой формы к созданию из самого минимального материала совершенно новых звеньев развития. Уничтожение старого — катастрофы в естественной истории (Кювье) и революции в общественной жизни — таким пониманием прогресса не только допускалось, но и признавалось закономерным и необходимым. Насилие, мука, «боль», очищающая «жертва» приобретали свой смысл как непременный элемент совершенствования и трансформации «Духа». Бог у Словацкого играл роль сходную с той, которая отводилась ему в построениях других романтиков. Вместе с тем система Словацкого была антикатолической, антидогматической, тяготела к религиозному синкретизму. Ею предусматривалось в качестве цели идеальное состояние общества, но нет оснований думать, что оно мыслилось поэтом как прекращение развития. Концепция Словацкого была решительно оптимистична, гибель человечества исключала, будущее рисовала в радужной перспективе («Наступает великая эпоха Земли, люди, постигнув истину, начнут ощущать себя господами земного шара. Что это будут за годы, когда планеты начнут поверять им свои тайны! Когда солнце поведает о своих чудесах! И Юпитер, и Марс, и Венера!»).

Нетрудно видеть, что система Словацкого — при наличии противоречий и пробелов, при общем мистико-идеалистическом характере — не только не препятствовала развитию его взглядов в радикально-революционном направлении, но и явилась своеобразным выражением этого развития, разрушение существующего порядка рассматривала как неизбежность, оказалась совместимой с признанием социально-классовых антагонизмов и борьбы. Хотя причин и механизма этой борьбы Словацкий — при его пренебрежении материальным, неприязни к конкретным социально-экономическим решениям и рецептам — как в реформаторском, так и в радикальном социально-утопическом варианте не мог, конечно, постичь даже в самых общих моментах.

Показательно, что в 40-е годы приходит конец одиночеству Словацкого. Вокруг поэта в Париже собирается небольшая группа молодежи, прибывшей из страны и настроенной в большинстве своем достаточно радикально, связанной с демократической эмиграцией. Дошли сведения о том, что в этом кругу вынашивался проект создания «Национального союза» (о чем заговорила консервативная печать, союзу приписавшая «коммунистическо-радикальный характер»). Активизируется поэт (особенно к 1848 г.) и политически, выступая в 40-е годы с несколькими политическими брошюрами и проектами.

Философско-историческая система Словацкого изложена им была частично в специальном трактате «Генезис из духа» (1844, опубл. посмертно), написанном «поэтической прозой», во фрагментах обширных философских произведений (в стихах и прозе), не ставших законченным целым. Она нашла свое отражение в переписке поэта и в большинстве художественных произведений 1842—1849 гг., где приобретала в ряде случаев весьма интересную социально-политическую конкретизацию.

Из многочисленных драматургических произведений, за которые брался Словацкий в 40-е годы, он завершил и опубликовал только три: перевод драмы Кальдерона «Стойкий принц» (несомненно, созвучный тогдашней настроенности польского поэта) и две драмы опять-таки из времен Барской конфедерации и «колиивщины — «Ксендз Марек» (1843) и «Серебряный сон Саломеи» (1844). Обе они носят мистический характер, исполнены фантастических мотивов, видений-пророчеств, вещих снов, но вместе с тем в них не пропадает реальное историческое и политическое содержание (критика развращенной магнатерии, изображение острых социальных и национальных конфликтов). Особенно интересен с этой точки зрения «Серебряный сон Саломеи». Мрачно-кровавая атмосфера этой драмы, насыщенной множеством ужасов, была связана с тезисом философии Словацкого о муках и крови как условии прогресса. Рассказывая о насилиях шляхты над народом и о вызванной и оправданной ими беспощадной народной мести (в драме, таким образом, страдают и «очищаются» обе стороны), автор драмы санкционировал классовую борьбу, признав за ней высший исторический смысл, в гайдамацких ножах увидел «ужасающую святость духов». Мистико-идеалистическая концепция конкретизировалась в революционную, антифеодальную социально-политическую реальность. Считаясь с нею, поэт в напряженнейшие моменты драмы (например, антипанский монолог казака Семенка, идущего на пытки и смерть) представляет читателю не апофеоз жертвенности, а гордую и бунтарскую народную правду.

То, что центром интересов Словацкого-драматурга осталась до конца жизни историческая драма, подтверждается многочисленными незавершенными работами, которые он предпринимал в конце 30-х и на протяжении 40-х годов. Они свидетельствуют о чрезвычайной широте интересов Словацкого, обращавшегося, конечно, в первую очередь к различным эпохам отечественной истории: средневековью («Завиша Черный», «Вальтер Стадион», «Валленрод»), XVI («Самуэль Зборовский») и XVII в. («Ян-Казимеж», «Золотой череп») — и вместе с тем искавшего сюжетов в прошлом других стран: древней Греции («Агесилай»), Италии («Беатриче Ченчи»), России («Из истории Новгорода Великого»). Было, однако, и одно исключение. Совсем недавно в результате филологического анализа установлено, что незакон-

ченная Словацким пьеса «Фантазий» (заглавие дано издателями), которая датировалась до сих пор 1841 г., возникла гораздо позже: не ранее 1845 г. Посвященное современности, соединяющее элементы драматического и комического, это произведение является, пожалуй, самым значительным проявлением реалистических тенденций в драматургии Словацкого и показывает, что влияние мистических построений на его творчество 40-х годов не было таким уже всеобъемлющим. «В эпоху, исполненную романтизма, — писал о «Фантазии» критик межвоенного двадцатилетия Т. Бой-Желеньский, — когда в театре поэзия убегала в древность или в мир фантазии, эта современная комедия, написанная великолепным стихом и опережающая в своем реализме позднейший буржуазный театр, эта пьеса, идущая свободным шагом сквозь заурядное и трагическое, сквозь гротеск и пафос, самым смелым образом перемешивающая формы в чудесном ощущении многоплановости жизни, — является чем-то исключительным как в творчестве Словацкого, так и вообще в истории театра».

Действие драмы происходит в имении подольского шляхтича, графа Респекта, когда-то богатого, а ныне стоящего на грани разорения. Словацкий создал глубоко верный, обобщенный, причем весьма критический портрет польской поместной шляхты, показал, как прежний, феодальный уклад рушится под влиянием экономических процессов. От драматурга не укрылась первостепенная роль в шляхетской жизни имущественных интересов, перед которыми отступают на задний план и патриотическая фраза, и романтическая поза, ради которых люди купаются во лжи, насилуются чувства, проектируются и заключаются браки по расчету. Власть денег он показывает — не выходя за рамки романтического решения конфликтов, в плане моральном — как силу, деформирующую духовный облик человека, уродующую отношения между людьми. Большое место в драме заняла довольно язвительная критика пассивно-напыщенного, выхолощенного, ходульно-подражательного «романтизма», который был моден в шляхетском «высшем свете» (образы Фантазия и Идалии). Значительная часть сатирических стрел Словацкого попадала в консервативный романтизм Красиньского, в котором исследователи видели прототип заглавного героя. Но ни эта критика, ни обращение автора «Фантазия» к картинам повседневного быта не означали для Словацкого отказа от романтики высоких идей и чувств, от патриотической героики, питавшей революционное направление польского романтизма. Поэт осознает и достаточно ощутимо подчеркивает, что почвы для подлинной романтики и героики нет в помещичьем укладе, в сословных интересах шляхты, зараженной равнодушием к патриотическому делу, что почва эта — в народном движении. В провозглашении этого разрыва со шляхетчиной, так же как и в реалистической мотивировке действий персонажей, Словацкий не был последователен

(на что указывает «благополучная» концовка драмы). Но показательно, что в качестве положительного героя, имеющего право судить поступки других персонажей, он вывел возвратившегося из ссылки революционера Яна, побудившего к бунту крестьян, возглавившего в 1831 г. крестьянский повстанческий отряд, и изобразил его как человека совершенно иного склада, иного мира, нежели благоденствующие помещики. Словацкий отказывается от исключительности, пафосной приподнятости положительного героя, делает идеалом самопожертвование скромное и повседневное. Небезынтересно, что в драме рядом с Яном (и в той же функции) выведен его друг и единомышленник — русский майор, бывший декабрист (персонаж с художественной точки зрения не во всем, впрочем, яркий и убедительный), которого автор изобразил чем-то вроде «кающегося дворянина», наделил благородным характером, сделал олицетворением бескорыстия и прямоты, но заставил всю жизнь сожалеть о нерешительности, проявленной в момент восстания, а в конце пьесы сойти со сцены, чтобы устроить счастье друга, и тем проявить величайшую глубину самопожертвования, которое облагораживающе воздействует и на других героев.

В целом проблематика «Фантазия» (расчет с романтическим индивидуализмом, идея жертвы и морального преображения и т. д.) укладывается в рамки новых настроений Словацкого. Но «Фантазий» света не увидел. Три же названные выше опубликованные драмы 40-х годов автор счел предназначенными для нового читателя, теми, которые «мужику нужны и понятны». Он мечтает в ту пору о том, «чтобы у нас появилась поэзия для людей живых». «Тому, кто первый придет с такой поэзией, — провозглашает Словацкий, — я сложу пьедестал из всех моих книг и сам лягу ему под ноги, чтобы он поднялся выше и всегда видел истину с высоты».

В письмах к матери он вообще подчеркивает новизну своей теперешней поэтической ориентации, отмежевывается от ранних произведений («меланхолических жалоб незрелого юноши»), заявляет о стремлении действовать «не на нервы, а на самые чистые и здоровые чувства», будить «не томную грусть, а скорбь», «не расслаблять читателя, а делать его сильнее». Он защищает свое право на искание истины: «Поэзия в вечной молодости духа, и, когда он спит, надо изо всех сил его будить, поднимать, укреплять... Такая поэзия не умирает, если душа стремится к божественной цели. А энтузиазм, вызванный целью ложно понятой и недостаточно высокой, гаснет, оставляя по себе тоску смертную».

Весьма интересна лирика Словацкого 40-х годов. В ней немало великолепных образцов патриотической поэзии (например, баллада «Совиньский на Воле», замечательная выразительной простотой, как бы нарочито-наивными простонародными интона-

циями, скупостью формальных средств и др.). Не молкнут в его творчестве и сатирические ноты («Присказки и эпиграммы», «Виват, познанцы!» и т. д.). Уточняются представления Словацкого о будущей освободительной революции. Освобожденная Польша очерчивается им, конечно, неопределенно, туманно, но во всяком случае в демократическом духе. Повторяющийся в его стихах пророческий образ восстания обрисовывается как могучий народный порыв, участие труженика в битве за свободу выступает как настойчивый лейтмотив — и в картине грядущей схватки, мыслимой в духе славной плебейско-варшавской традиции костюшковских времен («Успокоение»), и в чертах предрекаемого переворота, всеобъемлющего, ломающего старый правопорядок, политического, но и социального, «антиторгашеского» («И выйдут сто рабочих...»).

В трогательных видениях и вдохновенных предсказаниях поэта появляются пахарь и работник, гремящая бунтом столица, пылающая польская земля, мчащиеся рыцари свободы, народ, который рвет книги старых законов. Это лирика напряженного ожидания, предчувствий и прозрений, нетерпеливой настороженности. Близился 1848 год, Весна Народов, и чуткий слух Словацкого улавливал предвестия надвигающихся бурь. Но в этих же стихах выразилась и вся нечеловеческая трудность терзающего душу многолетнего ожидания, отозвалось острою болью непреодолимое расхождение между желаемым и действительным. Трагический жребий и величие революционного романтизма, метавшегося между оптимистической верой и горьким сомнением, вряд ли кто-нибудь выразил в польской поэзии удачнее, чем Словацкий в следующих чеканно-афористических строках:

О, дьяволы, о, звезды ледяные,
Зачем безверье будите во мне?
Бросая в небо искры огневые,
Все я кричу, что родина в огне.
Полубезумен, понимаю сам я,
Что это только в сердце моем — пламя.

Перевод С. Кирсанова

В лирике 40-х годов немало и вещей от современного мироощущения далеких, попросту непонятных без расшифровки мистических тонкостей. Большая часть созданного Словацким под конец жизни — это незавершенные наброски, фрагменты. Но мистика не убила в нем поэта, и бывало, что сам художественный контекст отсеивал бледное, явно непоэтичное, делал мистику служанкой поэзии, авторская вера и взволнованность наделяли стих настроением более значительным, чем дословное его содержание, кое-что из мистического реквизита обретало роль многозначных символов, образов, находящих путь к читательскому сердцу. Не редкость у позднего Словацкого и такие стихи, где мистиче-

ская его увлеченность попросту не ощущается, где торжествует «старая» манера. Правда, лирика поэта становится, пожалуй, менее многогранной, ибо многое из того, что занимало его раньше, Словацкий теперь признает малозначительным, недостойным поэзии. Лирическое описание и исповедь вытесняются видениями, пророчествами, снами. Но вместе с тем, уверовав, что он овладел истиной, поэт как бы обретает бóльшую творческую решимость, страстность. Масштабность его лирических откровений становится воистину космической, пытающейся охватить бесконечность мироздания, в которой стираются измерения и контуры:

Когда нисходит ночь и мир — в глубоком сне,
Когда небесных арф душе доступны звуки,
Навстречу солнцу я лечу, раскинув руки,
Паря в его лучах, как в золотом огне.
Внизу печаль и ночь — все дремлет в тишине.
А там, над Польшей, день уже зажегся в небе.
Крестьянин ладит плуг и молится о хлебе,
И с ним и за него молюсь я в вышине!

Перевод В. Левика

Взгляд, устремленный с высоты, подчас не останавливается на мелком, частном. Словацкий выбрасывает из своего арсенала все второстепенное, кажущееся лишним, ограничивает бросающуюся в глаза виртуозность стиха, умеряет пафос, изгоняет меланхолическую мечтательность. Как ни необычен теперь его лирический мир, читателю поэт хочет внушить иллюзию его реальности. Он стремится к возвышенной и убедительной простоте, сочетающейся с характерным для пламенного романтика накалом чувств. Это не всегда ему удается. Иногда простота языка, экономная, но выразительная образность пропадают безрезультатно, ибо вступают в противоречие с запутанной сложностью мистического содержания, но в ряде случаев художник одерживает победу и создает истинные лирические шедевры.

К 1845 г. относится наиболее зрелое и развернутое художественное выражение идейно-политических воззрений Словацкого, свидетельство его прихода к революционному демократизму — «Ответ на «Псалмы будущего» (без ведома автора опубликован в 1848 г. в Лейпциге). Выступление Красиньского против демократии Словацкий воспринял так, что почувствовал задетым и себя лично, ощутил потребность защитить дорогие ему убеждения. Спор двух поэтов, обнаживший всю глубину политических расхождений между революционным и консервативным направлениями в польском романтизме, стал одной из самых ярких страниц в истории польской политической поэзии.

В основе возражений и обвинений, сформулированных Словацким, лежала его философия истории. «Ответ» явился гимном историческому прогрессу: автор его провозглашал славу «мыслям,

в которых сияют новый дух и новые формы», говорил о том, что «божественная мысль» порою «рождается в крови», что история — это неустанная обновляющая работа «Духа», «Вечного революционера». Вместе с тем «Ответ» создавался в канун революционных событий 1846—1848 гг. И Словацкий из задушевных своих идей сделал важные выводы применительно к современности. Тезисы обобщающе-абстрактные, выраженные посредством наивно-идеалистической с мистическим оттенком фразеологии, приобрели теперь, в контексте спора, и конкретное политическое звучание.

Виною своего оппонента Словацкий считал отрицание творческой роли общественных потрясений и переворотов в прогрессивно-историческом развитии. Отрицание значимости народного движения как исполнителя высших исторических предначертаний, отношение к нему как к слепой разрушающей стихии было, по мнению Словацкого, не только клеветой на народ, но и восстанием против высшего промысла, определяющего мировое развитие. И одновременно Словацкий подметил классовую, шляхетско-историческую природу прозвучавшего в «Псалмах» крика ужаса перед народной революцией, перед «резней шляхты», упрекнул их автора в том, что он «рвом и стеною» отделен от народа. Санкционируя революцию, он задумывался над тем, каковы силы, олицетворяющие будущее и надежду, видел их прежде всего в простом народе и людях, с ним слившихся, категорически исключал из понятия «народ» апологетов старины, прежде всего магнатов («змей их сердце, прах их суть»). Из воззрений своих Словацкий делал и морально-практические выводы, в историческом процессе отводил первостепенную роль человеческому героизму, «деянию», понимаемому как борьба народа, определял также место, предназначенное в ней истинному поэту (выразителю народных чаяний и вместе с тем творцу великих «откровений»), и, осуждая холодный индивидуализм и бесплодную мечтательность, призвал к активному участию в историческом свершении:

Твердо, смело
Средь народа надо стать,
Мыслью недруга сражать,
Щит держать прямого дела.

Перевод С. Шервинского

Позиции Словацкого, занявшего место на левом фланге польской демократии, не поколебали и события 1846 г. Его не заставило изменить ориентации на народ крестьянское восстание в Галиции, поджоги помещичьих усадеб и убийства их владельцев. В «Слове из изгнания к братьям в стране» он призывает шляхту «признать в наказании перст божий и восхвалить Отца, что ниспослал его ради исправления», «почтить грубую сермягу,

ибо это одежда будущих солдат, которые отвоюют Польшу». За то, что произошло в Галиции, ответственность им возлагается на шляхту: «Мы хотели вольности, а сами были рабами зла. Мы хотели свободы и счастья, а в порабощении и нужде оставались наши братья-крестьяне. Те, кто еще от Польши унаследовал опеку над ними, подобно злым отчимам, не чтили сирот, которых им мать завещала, умирая».

Последним крупным произведением, над которым работал Словацкий, была незаконченная им историко-философская поэма «Король-Дух» (1845—1849). В основе этого произведения, в жанрово-художественном отношении совершенно оригинального и своеобразного, складывавшегося из цикла исторических «рапсодов» (только один из них автор успел опубликовать), лежала все та же мысль о фазах непрерывного развития и совершенствования духовного начала. Правда, стремясь найти для своего замысла наибольшие возможности образной выразительности, создать композицию, художественно впечатляющую, Словацкий несколько сместил акценты своей философии. Процесс польской истории предстает в «Короле-Духе» как цепь сменяющих друг друга ступеней, каждую из которых олицетворяет определенная легендарная или историческая личность, воплощение «Духа», имеющее свое назначение. Сам же народ, переносящий муки и проливающий кровь, выступает в рапсодах больше в качестве объекта неумолимой работы «Духа», чем в роли выразителя исторического предопределения. В поэме немало образов большой художественной силы, мрачной и грозной величавости, излюбленная поэтом октава наполняется суровым пророческим пафосом. Трудно судить, какие черты приобрел бы в окончательном своем облике грандиозный замысел Словацкого и получило ли бы разрешение несомненное противоречие между новаторским стремлением уловить логику закономерного развития народных судеб и мистически-философскими предпосылками.

Дни поэта были, между тем, сочтены. Силы его неумолимо подтачивала чахотка. Словацкому дано было увидеть своими глазами революционные события 1848 г. на великопольских землях, при вести о которых он немедленно прибыл в страну и принял участие в патриотической работе, восхищаясь мужеством простого народа, в котором увидел «зародыш новой эпохи», и возмущаясь оппортунизмом шляхты. После упадка движения поэт вновь покидает польскую землю и возвращается в Париж — умирать. До последних дней он диктует новые строфы «Короля-Духа». Смерть последовала 3 апреля 1849 г.

Ныне прах Словацкого покоится в Кракове, в склепе Вавельского собора, рядом с гробницей Мицкевича.

Зыгмунт Красиньский

(1812—1859)

В польском литературоведении со второй половины прошлого века получила хождение формула о «трех поэтах-пророках» — Мицкевиче, Словацком, Красиньском. Польский консерватизм хотел иметь представителя среди духовных вождей нации, и именно Красиньский казался (да во многом и был) для этого подходящей фигурой. Со временем формула подверглась пересмотру. Но провозглашение этого поэта главою реакционного крыла в романтизме сути вопроса никак не исчерпывало. Ведь многие из таких читателей Красиньского, революционность которых вне сомнений, вовсе не были категорически беспощадны в отношении к автору «Небожественной комедии». Восхищаясь тем, что в драмах Красиньского «социальная мысль является главным предметом», Э. Дембовский назвал их «солнцами нынешней польской драматургии», а создателя их — «крупнейшим из поэтов наших». Критик-марксист В. В. Воровский откликнулся на столетие со дня рождения Красиньского специальной статьей. А. М. Горький в статье «Разрушение личности», ссылаясь на польский романтизм как пример такой эпохи «социальных бурь», когда «личность становится точкой концентрации тысяч воль, избравших ее органом своим», писал: «Мицкевич и Красиньский явились во дни, когда их народ был цинично разорван натрое физически, но с еще большей энергией, чем когда-либо раньше, чувствовал себя цельным духовно» [1].

Действительно, страдания своего народа Красиньский переживал с острою болью, патриотические стремления, пусть пассивные и непоследовательные, присущи ему были в течение всей жизни. И самое главное: придерживаясь консервативных убеждений, он был консерватором мыслящим. Привязанность к уходящему в прошлое укладу только обостряла в нем ощущение неотвратимости и закономерности совершающихся в жизни общества перемен. В лучших своих произведениях Красиньский обнаружил редкое чувство историзма, прозорливость бóльшую, чем многие современники, и не остановился даже перед выводами, которые

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 24. М., 1953, стр. 34—35.

Зыгмунт Красиньский

били по его собственному классу, признал духовное банкротство аристократии и неизбежность грядущей победы демократов, хотя она была в его сознании равносильна социальной катастрофе. Внимание поэта к социальному элементу, обогатив современную ему романтическую литературу, не прошло бесследно и для последующего литературного развития. Консерватизм его, достаточно широкий мировоззренчески, предполагал незаурядную историко-философскую и социальную зоркость. Это позволило Красиньскому выразить в своем творчестве весьма существенные стороны тех сдвигов в сознании польского общества, которые были связаны с романтизмом.

Зыгмунт Красиньский родился (19 февраля 1812 г.) и умер не на польской земле — в Париже. Первому обстоятельству он обязан был тем, что его отец, Винцентий Красиньский, поступил на службу к Наполеону I, от которого получил генеральский чин и графский титул. Мать, урожденная Радзивилл, умерла, когда мальчику было 10 лет. Вернувшись на родину, отец перешел на сторону Александра I, добившись вскоре высокого положения и упрочения родового богатства. Человек, не то чтобы вовсе лишенный национальных чувств, может быть, даже с глазу на глаз внушавший их сыну (по свидетельству последнего), но ставивший на первый план благополучие и возвышение рода, полностью живший феодальными понятиями, генерал служил царям не за страх, а за совесть. Аристократическое происхождение наложило свой отпечаток на личность и творчество поэта. Не последнюю роль сыграл в этом отец. По-своему любивший единственного сына, вырастивший его в тепличной обстановке, генерал деспотически распоряжался его судьбой и заставлял всю жизнь считаться со своей волей. Блеск родовых преданий, кастовое чувство, привязанность к отцу, — все это сыграло огромную роль в жизни поэта. Но было и внутреннее сопротивление исходившему от отца: генерал был хозяином знаменитого салона классиков (описанного в III части «Дзядов»), Зыгмунт стал романтиком;

старый граф бунт против царя считал нарушением дворянского долга, Красиньский-сын не мог не разделять стремлений повстанческого поколения; генеральский консерватизм был доморощенным и практическим, поэт стоял на уровне исканий европейской мысли. Житейской зависимости от отца сопутствовал мировоззренческий спор с ним. Отсюда ощущение раздвоенности, припадки отчаяния и стыда, попытки примирить в своей душе непримиримое, наложившие тень на весь жизненный путь поэта.

Свое «особое» положение Красиньский ощутил еще юношей. В 1827 г. он поступил в Варшавский университет. В 1828 г. отец-генерал, единственный из членов сеймового суда, подал голос за смертный приговор руководителям Национального патриотического общества, прочно стяжав себе репутацию царского прислужника. В 1829 г. молодой граф, единственный из студентов, не присоединился по приказу отца к патриотической манифестации, устроенной товарищами. Острый конфликт с последними был причиной того, что дальнейшее пребывание в университете стало невозможным. Осенью 1829 г. Красиньский выехал за границу. К этому времени он уже был литератором и начал печататься.

Произведения молодого автора не могли не быть подражательными. Юный литератор обращается к «роману ужасов», «готическому роману», в стилевом отношении наибольшее влияние оказывает на него ранняя французская романтическая проза. Конечно, это сочеталось и с другими влияниями (сентиментальный псевдоисторизм и т. д.). Байронизм отозвался у Красиньского лишь романтической позой, мотивами одиночества, роковой страсти и мести. Интерес к Вальтеру Скотту привел его к попыткам создания исторической панорамы, но ограничился использованием отдельных сюжетных мотивов и не вылился в стремление постигнуть и объективно передать дух отдаленных времен.

Брался ли Красиньский за зарубежные («Гробница семьи Рейхшталей», 1828), за польские ли («Мстительный карлик и Маслав, князь Мазовецкий», «Владислав Герман и его двор», опубл. 1830) сюжеты, существенных различий в колорите изображаемой эпохи не возникало. Феодальный мир передавался Красиньским по стандартам излюбленного жанра и населялся характерными для последнего героями: фанатический мститель, демонический злодей, злобный интриган и его слепое орудие, безответная жертва и т. д. Возвышенное было идентично ужасному. За действиями персонажей не скрывалось сколько-нибудь серьезного морального, идейного, вообще внеиндивидуального обоснования. Картины кровавого, хаотичного мира были, конечно, симптомом отрицания действительности, но отрицания смятенного, пессимистического, неосознанного. Все это определяет характер раннего творчества Красиньского, которое можно отнести к немногочисленным в Польше проявлениям реакционного романтизма.

Годы, проведенные за границей, имели переломное значение для мировоззрения и творчества поэта. Пребывание в Женеве — сравнительно тихом уголке тогдашней Европы (Красиньский находился там два с половиной года, с выездом на несколько месяцев в Рим, где его и застала весть о восстании в Варшаве) — дало ему сравнительно мало. Но оставили след в жизни поэта и первая романтически-идеальная любовь к англичанке Генриэтте Виллэн и дружба с англичанином Генри Ривом, и новые знакомства. На первый план следует поставить, несомненно, общение с Мицкевичем, с которым Красиньский познакомился в августе 1830 г. «Он полностью убедил меня, — писал Красиньский, — что крикливость глупа как в поступках, так и в речах, так и в писаниях, что правда и только правда может быть прекрасной и привлекательной в наш век, что все украшения, цветочки стиля — это ничто, когда нет мысли...»

Но главным была, конечно, проделанная поэтом большая умственная работа. Он живо интересовался философией, эстетикой, меньше — политэкономией и правом, центром же его интересов была философия истории. В круг его чтения попали произведения Вико и Гердера (как раз в ту пору вышли книги их популяризаторов), Кине, Мишле, Балланша (особенно привлекавшего молодого поляка) и других авторов. Для духовного развития Красиньского огромное значение имело само признание смысла в историческом развитии и угадывание в нем наличия определенных закономерностей, восприятие идей о смене одних форм общества другими, об универсальности исторического процесса, о неслучайном характере исторических «катастроф» — революций, гибели целых цивилизаций и т. д. Ближе всего ему были, однако, мыслители, стремившиеся примирить идею прогресса с сохранением традиционных общественных институтов, расценивавшие революции в лучшем случае как неизбежные для человечества страдания. Высокие стимулы исторического действия были связаны в понимании Красиньского не с «низменной» материально-социальной сферой, а исключительно с духовной жизнью. Он познакомился с сочинениями сенсимонистов, но отнесся к ним враждебно, оценив как «антихристов нашего века». По вопросу о конечной перспективе истории он колебался между катастрофизмом, предрекавшим гибель человечества, и оптимистической верой в «возрождение». В качестве ключевого положения своих религиозно-идеалистических воззрений на историю он воспринял тезис о воле провидения, равнозначной законам исторического развития, все события и силы которого — как ведущие к предопределенной цели, так и противоречащие ей — предусмотрены божественным планом мира и являются его осуществлением через действия личностей и народов. Между историзмом и христианизмом Красиньский поставил знак тождества. Историческое могло не соответствовать христианскому, но это была для поэта анти-

номия, относящаяся не к развитию человечества, а к вечности, к области морали, взаимодействия между божеским и человеческим, выводимого за пределы истории. Современный польский исследователь Мария Янион, которая дала в своей монографии о Красиньском блестящий анализ его мировоззрения, определяет эту концепцию как «романтический провиденциализм».

В женевский период творчества Красиньского (он пишет тогда на польском и французском языках) преобладающими становятся малые, типичные для романтической прозы жанры: «фрагмент», зачастую выступающий в виде сна, «видения», дневника, рассказ и небольшая повесть философско-медитативного характера и т. д. Романтизм становится у него уже не модным стилем, а настроением эпохи, трагическим мироощущением. Проза его проникается лирической стихией, «поэтизируется». Все явственнее обрисовывается в ней субъективно-эмоциональная, подчас лично-автобиографическая линия. Романтический герой обретает черты утомленного бессмысленностью жизни, призывающего смерть больного «сына века» («Он. Дневник жизни юноши», 1830), становится носителем интеллектуально-психологического содержания («Дневник умирающего», 1830). Мировоззренческие искания Красиньского находят свое выражение в размышлении над проблемами истории (как например, о роли исторической личности в «Исповеди Наполеона», 1830), в насыщении его прозы предчувствиями трагической участи человечества, в изображении ниспосылаемых «провидением» катастроф («Холера», 1831).

Восстание 1830 г. и период последовавших за ним репрессий отозвались в настроениях Красиньского неподдельной, граничившей подчас с отчаянием скорбью. Усугубили терзания юноши и вести о позиции отца, выступившего против восстания, бежавшего из Варшавы и оказавшегося в Петербурге. На просьбу сына о позволении присоединиться к восставшим генерал ответил категорическим отказом. Никаких серьезных шагов в этом направлении молодой граф, однако, не предпринял. Нельзя также и сказать, чтобы он безоговорочно принял все связанное с восстанием: в письмах он резко осуждает (не без влияния отца) действия демократического крыла восставших, выступления варшавской улицы, чувствуя, что революционные методы борьбы бьют по интересам и традициям его среды. Показательна дошедшая до нас в авторском пересказе и отрывках, которые привел Красиньский в своих письмах, повесть «Безумный Адам» (март—июль 1831). Заглавного героя, который теряет рассудок, уходит в монастырь и преждевременно умирает, Красиньский сделал в какой-то степени собственным портретом (несомненно, литературно утрируя свои переживания, вырисовывающиеся в длинных и бурных монологах). Говоря о ненависти к угнетателям, клянясь, что он отомстит, Адам заявляет также, что не может умереть за отчизну, обречен на утрату чести и всеобщее презрение. В «Виде-

нии духов столетий» (1831—1833), также сохранившемся лишь в изложении, опять-таки выступает герой, отмеченный знамением «страданий» и «ошибок». Он напрасно ищет поддержку у «духа набожных и рыцарских веков», который помочь ему бессилен, у «духа минувшего века, века разума и отваги», попросту не понимающего его терзаний, и оказывается вовсе чуждым современному веку, дух которого глух к заклятиям «во имя Польши и во имя Греции», ибо он вовсе не дух Свободы, а дух «века угнетателей и банкиров».

Посвященная временам польской интервенции против Московского государства в начале XVII в., повесть «Агай-хан» (опубл. 1833) тоже, возможно, в какой-то степени явилась откликом на волновавшие поэта события. Весьма показательны авторский интерес к узловым моментам истории, рассматриваемым как кровавые схватки различных этнографически-цивилизационных начал, стремление подчеркнуть неизменность и повторяемость гибели могущественнейших держав (отсюда параллели: нашествие поляков на Москву — разрушение Римской империи варварами — покорение ацтеков испанскими завоевателями). Из феодального мира, взятого в ранних повестях сравнительно узко, Красиньский выходит на поля больших столкновений, хотя даже и не посягает на изображение массового движения или создание типов сколько-нибудь репрезентативных для массы. На первом плане у него герои романтически-исключительные, обуреваемые роковой страстью: Марина Мнишек, изображенная в период своего заката, уже после смерти «тушинского вора», но по-прежнему живущая одной лишь жаждой трона, атаман Заруцкий — олицетворение поэтически дикой стихии боевого разгула и грабежа. В них автор видит не только носителей страсти, но и выразителей некоего предопределения, гибелью своей олицетворяющих гибель чего-то большего. Заглавный герой, сжигаемый демонической любовью к Марине, представляет «восточный» элемент повести. Элемент этот Красиньский подчеркивает в соответственно стилизованных описаниях, чтобы передать масштабность происходящего: арена действия героев — это и арена столкновения множества племен, это, в разумении автора, «европейский Восток». Ни к этнографической точности, ни к созданию верного исторического колорита поэт, впрочем, не стремился. Главным для него было создание определенного впечатления, экспрессивность, определившая весь стиль произведения (названного автором «поэмою в прозе» и действительно содержащего элементы ритмической организации), явившаяся главным средством для передачи грандиозного, необычно хаотического, отдаленного во времени.

В письмах Красиньского 1831—1832 гг. немало заверений в решительной вражде к торжествующему победителю, горьких сожалений потомка «рыцарского рода» в связи с собственным отсутствием на поле битвы, обещаний оставаться «добрым поляком»

и даже реабилитировать себя чем-то грандиозно «кровавым». Трудно эти высказывания, в которых чувствуются романтическая поза, а может быть, и своеобразное самовнушение, воспринимать абсолютно всерьез. Поступки, во всяком случае, оказались в противоречии с чувствами. Возвратившись в августе 1832 г. в Варшаву, Красиньский по воле отца в октябре оказывается уже в Петербурге, чтобы в начале следующего года удостоиться приема у Николая I. Речь шла даже о вступлении молодого графа в императорскую службу. Выручило поэта его болезненное состояние: царская милость ограничилась разрешением выехать за границу. Весною 1833 г. в Вене Красиньский начинает работу над лучшим своим произведением — драмой «Небожественная комедия», в основном законченной осенью этого же года в Италии и опубликованной анонимно в 1835 г. в Париже.

Жанр свободно построенной романтической драмы, о котором уже говорилось в связи с Мицкевичем и Словацким, своеобразно представлен и в «Небожественной комедии». Фрагментарность композиции заходит здесь еще далее (предельное дробление сцен, вплоть до создания лаконично кратких, внезапные переносы действия и заметные разрывы в его развитии). Произведение также строится вокруг основного героя, подвергающегося действию зла и добра. Одновременно герой вводится в новый круг противоречий (семья, грандиозный социальный конфликт). Ему противостоит равный по масштабу противник. Наконец, Красиньский доводит драматическое действие до развязки (чего не было у Мицкевича и Словацкого). Фантастические образы, символизирующие «доброе» и «злое» начала, у Красиньского оказались теснее, чем у его предшественников, связанными с ортодоксально-католическим содержанием, хотя его понимание христианства было шире официального. Возможности «свободной» драмы были опробованы на историко-философской проблематике. От проблем специфически-национальных был сделан шаг к отчетливо социальному видению действительности (хотя и с узкоклассовой точки зрения), к изображению конфликтов универсального значения (в драме сведены до минимума польские «реалии», фон ее по меньшей мере общеевропейский). От бытовых деталей, от локально-событийной конкретизации Красиньский почти отказался. К характерологической индивидуализации героев он не прибегал, дав перевес раскрытию идейной функции, «общеродовых» примет: возникла особая (но не меньшая) их выразительность и определенность — в плане социальной позиции, исповедуемой доктрины, склада ума, философско-исторической значимости, — создаваемая иногда развернутыми сценами, иногда буквально одной репликой. Экономия словесно-образных средств стала в драме основным принципом художественности.

«Небожественная комедия» явилась, наконец, первой свободной романтической драмой в прозе, Красиньский разведывал и

создавал здесь новые возможности. Отчасти дали себя знать в драме особенности выработанной Красиньским раньше экспрессивно-эмоциональной манеры, но он блестяще овладел техникой прозы разговорной, добившись впечатляющей лаконичности, используя в некоторых случаях речевую стилизацию, сливая в единое звучание разнообразные формы (диалог, хор, монолог и т. д.). В начале и в середине драмы были введены как бы в виде своеобразных увертюр фрагменты лирической прозы, рассчитанной на создание поэтического настроения.

Единство содержания и сюжета в «Небожественной комедии» весьма условно. По-настоящему скрепляет все части произведения только фигура ее главного героя — графа Генрика, «Мужа» (так Красиньский первоначально хотел озаглавить свою драму), поэта и аристократа, человека, обреченного на трагическую гибель, ибо он выступает носителем поэтического и рыцарского идеала в мире повседневного и материально-низменного. Конфликты первых двух частей определяют трагедию поэтической личности и частной жизни, части третья и четвертая представляют читателю трагедию общественную.

Сотворенный Красиньским образ вобрал в себя элементы неразлучные с романтическими представлениями о поэте: печать избранности, одержимость таинственной силой, резко антифилистерская настроенность, дисгармоничность натуры, неприятие житейской прозы, способность прозревать будущее, обреченность на страдания. Не столько блеск, сколько тени видит Красиньский в этом исключительном жребии, что демонстрируется как символическим комментарием, фантастикой сатанинских искушений и ангельских сентенций, так и трагической историей героя. Унесясь в мир романтических стремлений, Генрик разбивает семейный очаг, губит любящую жену и остается с ослепшим сыном, с «могильной пустотой» в сердце, без страсти, без веры, без любви.

В столкновении поэзии с действительностью частного мира, с долгом по отношению к близким, с простейшими моральными императивами (данными Красиньским в виде христианских заповедей: семейная добродетель, любовь к ближнему, добрые дела и т. д.) оба начала располагают своими обоснованиями, которые автор стремится представить объективно, больше склоняясь, впрочем, на сторону религиозных прописей (выход героя за пределы семейно-помещичьего «микромира» расценивается в конечном счете как грех эгоизма и гордости). Объективизация и создавала трагическую атмосферу: примирение двух стихий невозможно ни в мире действительности, ибо в нем поэтическое начало (так, как оно представлено Красиньским) существовать попросту не может, ни в мире поэтическом, ибо поэзия оказывается грузом непосильным для души простой и бесхитростной.

То реальное, что противопоставил Красиньский романтической мечтательности, было настолько примитивным, упрощенно-морализаторским, что обескрыливало критические поползновения поэта. Он усомнился в романтических реквизитах прекрасного, любви, славы и, как бы выворачивая их изнанку, утверждал (впрочем, голословно-символически), что блистательная оболочка — это иллюзия, созданная взором мечтателя, а сущность может оказаться безобразной, «сатанинской». Красиньскому хотелось большей простоты и правды, но в представлении его это должна была быть не правда, диктуемая земной действительностью, раскрывающаяся в познании и действии, а правда «небесная», заданная свыше. Красиньский почувствовал известную однобокость того романтизма, который знал. Исключительное преобладание какого-либо одного из элементов, составляющих, согласно Красиньскому, сущность поэзии — будь то субъективно-волевое индивидуальное начало (оно-то рельефнее всего представлено в образе Генрика) или стихия фантастических грез, иррациональное постижение неведомого, потустороннего, отрешенность от мира (образ слепого Орцио) — делает поэзию либо ложной, либо бессильной, в лучшем случае только зародышем истинной поэзии. Поэзия же истинная для Красиньского — всеохватывающая гармония (такою же гармонией в его понимании был бог), гармония между действительностью и мечтой, словом и действием, творением поэта и его личностью. «Благословен тот, в котором ты поселилась, как бог поселился в мире невидимый, неслышимый, в каждой части его великолепный и великий!» — восклицал, обращаясь к поэзии, Красиньский. По сути дела, он признал недостижимость такого поэтического идеала в современном ему мире. Главный герой покинул мир с восклицанием: «Поэзия, будь проклята, как сам я проклят навеки».

Но раньше, чем это наступило, он должен был стать свидетелем и участником грандиозной схватки, столкновения нынешнего века, века материальных потребностей и грубых стремлений, с прошлым, с традицией феодально-рыцарской. Снова обе стороны выдвигают обоснование своих стремлений, снова невозможно примирение. Но поэзия, в представлении Красиньского, как связанная со сферой духа, могла принадлежать только к прошлому. Граф Генрик становится предводителем его защитников, хотя и понимает их обреченность.

Изображая битву между аристократией и демократией, поэт не стал апологетом старого мира. В лагере, обороняющем «окопы святой Троицы» (это название стало в Польше общераспространенным обозначением политической реакции), только один истинный «Муж» — главный герой, способный хотя бы умереть, спасая честь. Но и он небезупречен, грешен упоением властью, имеет опору только в себе и в памяти о прошлом — и божественное предопределение, согласно авторской концепции, против

него. Симпатизируя аристократии, Красиньский не остановился перед тем, чтобы создать, по выражению Э. Дембовского, «могильный гимн старому миру». На суде, которым стало его произведение, он не побоялся предоставить слово жалобщикам и обвинителям. Прошлое предстало цепью грехов и преступлений. Вождь демократов Панкраций в диспуте с Генриком блестящие феодальные родословные представил родословными жестокости, мошенничеств, измен, разврата, а господство аристократов — основанным на «глупости и недоле всей страны». Возражения Генрика (фальшивые, когда он исчисляет благодеяния своих предков, и резонные в том смысле, что без прошлого не было бы и настоящего, не было бы самой демократии) не влияют на окончательный приговор. Воспрепятствовать свершению предназначенного горстка малодушных потомков прежней знати не в силах. «К ошибкам, нагроможденным предками, — заявляет автор в эпиграфе к драме, — они добавили то, чего предки их не знали: колебания и боязнь — и свершилось так, что исчезли они с лица земли и глухое молчание осталось после них».

Будущее социальное потрясение предстало под пером Красиньского не как заговор, не как слепой бунт, а как переворот, в корне меняющий облик общества, опирающийся на порыв масс, имеющий моральные обоснования, организованный и выдвигающий вождей, одухотворенный идеей и вовсе не нелепый, не противоречащий истории, а в определенной степени санкционируемый ее законами («божественным планом мира»). На какой-то момент соприкоснулись искания убежденного сторонника аристократии и передовой польской мысли, работавшей над проникновением в социальные отношения, и, как бы абстрагируясь от конфликтов национальных, Красиньский осветил борьбу будущего как борьбу притесненных, бедных, бесправных против богатых, властвующих, высокородных. Созданная картина в первую очередь была навеяна чертами самой крупной социальной схватки, потрясшей Европу, — Великой Французской революции, но поэт (читавший и Гизо, и сенсимонистов) не проглядел и восстания лионских рабочих 1831 г. В перекличку с их лозунгом: «Жить работая или умереть сражаясь» — зазвучали в «Небожественной комедии» слова, произносимые хором восставших: «хлеба, заработка, дров на зиму, отдыха летом». Провозгласив: «Смерть господам», толпа добавляет: «Смерть купцам». В руках взбунтовавшихся не только топор и цеп, но и молот, рубанок, шило. Мужицкому проклятию вторит жалоба ремесленника.

Неприязнь автора-аристократа к плебсу проявилась в налете пасквильного изображения при обрисовке восставших (первыми в их лагере выступают заговорщики-выкресты, горящие ненавистью к христианству и жаждущие утвердить владычество Иеговы на развалинах христианского мира, на почетном месте оказываются мясники — убийцы по ремеслу и т. д.). Террор

выпячен на первый план: клятва повстанца у Красиньского — это клятва беспощадного убийцы. В стремлениях толпы доминирует элементарно чувственное: голодавший в прошлом да вознаградит себя обильной пищей и вином, освобожденная женщина да обретет право на свободу любви, лакеи убивают именно своих господ в отмщение за прежнее унижение. Есть и другие мотивы: революция располагает артистами и художниками, строит новые храмы, создает новый культ (Красиньский несколько демонизировал его изображение, переплетая чернокнижно-мистическое с намеками на культ, созданный французской революцией, и на ритуал, выдвинутый сенсимонистами под главенством Анфантена). Но поэт ввел все это скорее для того, чтобы подчеркнуть всеобъемлющий характер отрицания, а не для того, чтобы революцию одухотворить и облагородить. При такой трактовке именно восставших Красиньский признавал носителями духа нового «материального» века, молодостью, выступившей против старости. «Согбенные, прогнившие, набитые пищей и напитками, расступитесь перед молодыми, изголодавшимися и сильными» — так говорит вождь революции Панкраций. И в создании этой мощной, впечатляющей, цельной фигуры выразилась сложность отношения Красиньского к революции.

Красиньский дал демократии в предводители личность выдающуюся. Его властолюбивый и холодно-рационалистичный Панкраций смотрит дальше других, он на голову выше учеников и сподвижников (узкого фанатика, жреца нового культа, апостола мщения Леонарда или генерала-кондотьера Бланшетти). Не голая ненависть тот материал, из которого он сделан, а сознание того, что он представляет необходимость, неизбежность. В идейной кульминации конфликта, в споре с Генриком он выглядит сильнейшим: «Моя вера сильнее, огромнее твоей... Стон отчаяния и боли, исторгнутый из тысяч тысяч, голод ремесленников, нищета поселян, позор их жен и дочерей, унижение человечества, порабощенного предрассудками, нерешительностью и скотской привычкой, — вот моя вера, а бог мой сегодня — это мысль моя, это мое могущество, которое навечно одарит их хлебом и честью». Триумф вождя демократов не входил в планы автора, он готовил другую развязку и попутно, наделяя героя неясными предчувствиями, и сомнениями, по-своему его очеловечивал, делал шире своей доктрины, заставлял выслушивать аргументы другой стороны и уважать чужую решимость.

Красиньский создавал не пасквиль — трагедию. Трагическое — в духе гегелевской концепции — базировалось в драме на антиномии, раскрывалось через противоречия: одни отрицают бога, но вместе с тем они его орудие, другие бога избрали знаменем, но бог не с ними; каждая из сторон права (причем больше неправотой противника, чем положительным содержанием) и одновременно неправа, ибо ее правота — это правота односторон-

няя. Подлинная же истина, по Красиньскому, обязательно универсальна, она достояние бога, и бог являет ее человечеству в целом (не личности, не группе) в конечной фазе развития. Ответить на вопрос, какова будет эта фаза, Красиньский не умел, исходя из того земного, «человеческого» содержания, которое было дано им в драме. Здесь автору «Небожественной комедии» (а название отражало не только многолетнюю увлеченность поэта творчеством Данте, но и историко-философскую концепцию произведения) был необходим бог.

О том, что развитие человечества не замыкается разрушением старого общества, говорит в драме Панкраций: «Из поколения, которое я выращиваю, силой воли моей народится последнее племя, самое возвышенное, самое деятельное. Земля не видела еще таких мужей. Вся она — один цветущий город, один счастливый город, один счастливый дом, одна мастерская богатства и промышленности». Он поучает Леонарда: «Смотри на эти просторы, огромные просторы, которые стоят преградой между мной и мыслью моей: надо заселить эти пущи, продолбить эти скалы, соединить эти озера, выделить землю каждому, чтобы вдвое больше жизни родилось на этих равнинах, чем ныне посеяно на них смерти. Иначе не искупить дела разрушения». В это верил герой, но не верил автор. Красиньский не мог согласиться на уничтожение своего класса, ибо с ним для него гибло все, прекращалось развитие общества. В финале драмы появляется Христос, грозный, ослепляющий, пришедший либо возвестить уничтожение человечества, либо принять его судьбы из слабых людских рук в свои собственные. Он приходит не примирять враждующих, а смести и тех и других. И Панкраций умирает со словами: «Ты победил, галилеянин!»

Такое завершение драмы было не вполне органично по отношению к предыдущему содержанию, но историко-философской концепции поэта оно, бесспорно, соответствовало. «Верующая или притворяющаяся, что верит в бога, ибо в себя трудно верить», так говорится о «старой шляхте» в «Небожественной комедии». Автор ее дал характеристику и самому себе.

В начале апреля 1836 г. вышла в свет драма «Иридион», начатая еще во время поездки в Петербург. В жанровом отношении она отличалась от «Небожественной комедии». Ряд особенностей «свободной» драмы был сохранен: использование фантастики, тема борьбы темных и светлых сил за душу героя, превалирующая роль философско-политической идеи в конструировании персонажей, сочетание драматических сцен с прозой непосредственно авторской и т. д. Но вместе с тем автор решал и задачи, характерные для романтической исторической драмы в строгом смысле слова. Он взялся за воспроизведение отдаленной исторической эпохи — Рима в III в. нашей эры. Передача исторического колорита, реальных примет времени, которое поэт стремился предста-

вить и в столкновении различных политических сил, религиозных верований, и в бытовых деталях (об исторической точности он, впрочем, не особенно заботился, допустив ряд анахронизмов), была частично возложена на авторский пространный комментарий, частично легла на плечи действующих лиц. От экономии поэтических средств пришлось отказаться. Не все герои выдержали возложенную на них нагрузку, при всей выразительности оказывались подчас холодными, недостаточно человечными, преимущественно «рупорами идей». Достоинства созданной Красиньским картины (а она произвела своей новизной впечатление на современников) становятся очевидными при взгляде на нее в целом и определяются прежде всего ее широтой и масштабностью.

Красиньский остался верен интересу к переломным моментам исторического развития. Рим, изображенный в «Иридионе», стоит накануне гибели: «все, что жило в нем, — комментирует автор, — портится, распадается и безумствует: безумствуют боги и люди». Общество подтачивается изнутри: им порождены те силы, которые его низвергнут, он сам создал армии рабов и гладиаторов, притесненных, обиженных и недовольных, он подчинил другие народы и восстановил их против себя, его владыки наводнили державу враждебными ей пришельцами, растворив чисто римское начало в восточной и варварской стихии. Возврат к древним доблестям (а в драме выступают и поборники этого идеала) уже невозможен. Показ внутренней обусловленности, неотвратимости развития, в данном случае процесса разложения, ярче всего демонстрировал сильные стороны исторического мышления Красиньского.

Трагическая попытка грека Иридиона сплотить воедино антиримские силы и уничтожить могущественный город определила развитие действия в драме, построенное Красиньским мастерски: сначала по восходящей (успех предпринятой героем сложной интриги), а затем по нисходящей линии (распад армии недовольных и неудача), в сочетании с другими сюжетными мотивами (заговор Александра Севера). Драматические конфликты обрели остроту, характерную для политической драмы.

Иридион принадлежал к плеяде романтических героев одной страсти, цели, поглощающей все их существо, причем на этот раз герой данного типа выступил — если взглянуть на творчество Красиньского в целом — ближе всего стоящим к наиболее общественно-значимому бунтарскому и возвышенному варианту героического, выдвинутому европейским романтизмом (свободолюбивые борцы Байрона, Валленрод и Конрад у Мицкевича и т. д.). Мотив жертвы, пренебрежения всем во имя цели (Иридион ради осуществления своего плана отдает на позор сестру, любимую не колеблется сделать безвольным орудием своих расчетов) Красиньский максимально усилил. Нашли отражение (но более слабое) в облике героя мотивы человеческой и национальной солидар-

ности, представительства более широких стремлений. Он брат по крови — отцовской и материнской — грекам и германцам, но на первом плане у него не идея отечества, а ненависть и месть. Он творит добро, и имя его славят рабы, но это диктуется скорее политической целью, чем общностью чувств. Такая расстановка акцентов была не случайна.

Изображая борьбу социальных и разноплеменных стихий, решающим в историческом развитии Красиньский считал только развитие, связанное с духовным началом (причем второе, конечно, не выводилось из первого, а избирало первое своим орудием). Такой подход позволил апробировать саму позицию героя, его вольнолюбие, ненависть к деспотизму: языческий Рим Красиньского — это воплощение именно грубого культа силы, деспотической воли, материального начала, а идеальная Эллада, за которую мстит Иридион, — страна свободного духа, процветающих искусств. В конечном счете, в тяжбе сатанинской и ангельской сил за душу героя («Окончание», во многом перекликающееся с решением судьбы Фауста у Гёте) именно любовь героя к свободе и к Греции перевешивает ненависть и становится основанием для его спасения. Но эта же антиномия предопределяла и трагическую неудачу замысла Иридиона. Воскрешение Эллады было невозможно, ибо необратим ход истории (и последним желанием героя было увидеть не возрожденную родину, а именно разрушенный Рим). Духовной же силой, способной противостоять языческому Риму, в драме представлено только христианство (варварство, третья из сил, — это только неодухотворенная стихия, которая в будущем будет одушевлена именно христианством). Иридион принимает христианскую веру, зовет единоверцев на восстание, но его план, силе противопоставляющий силу, противоречит новому учению. Провидением предусмотрена не только гибель языческого Рима, но и возрождение Рима как христианского (но опять-таки с зародышем будущего падения, проявляющегося затем в «заземлении» церкви, во вторжении земных сил и распрей в религиозное единство). Епископ Виктор, верный идеалам непротивления злу, признает лишь путь страданий и терпения, духовную борьбу. Он проклинает Иридиона, и тот — без христиан — обречен на гибель. Более того: рассматривая идею отмщения как антихристианскую, Красиньский делает наставником, руководителем Иридиона «мавританского старца» Масиниссу, который оказывается, в конечном счете, духом зла, преследующим иные цели, нежели Иридион, борющимся не против Рима, а против христианства. Так отмежевывается автор «Иридиона» от идеи восстания вообще.

Религиозная устремленность философии истории Красиньского проявилась в настойчивом подчеркивании несоответствия намерений и целей исторического субъекта, бессильного постигнуть волю «Провидения», с его истинной исторической ролью. Мсти-

тель Иридион оказывается орудием Масиниссы, а в общем итоге — только провозвестником падения старого Рима. Масинисса, олицетворяющий романтический демонизм, мрачную и вместе с тем величавую силу зла, тоже, подобно гетевскому Мефистофелю, творит в конечном счете волю той высшей силы, против которой восстает. Назначение императора Гелиогабала (который хочет истребить старый Рим и воцарить на восточный лад, с восточными богами) — быть символом одряхления Рима, переполнить чашу разврата и бессилия, свести язычество на низшую ступень и сделать вернее «победу Христа». Александру Северу суждено не укрепить старый Рим, а возвестить рождение нового Рима как христианской державы.

Христианизм автора определил и объективное звучание драмы в контексте современной Красиньскому национально-освободительной борьбы. Патриотизм Красиньского был идеологически беднее того патриотизма, которым жила передовая польская мысль, обогащавшая его социальными поисками, демократической народностью, интернационализмом. В полемике с ним позиции Красиньского были слабы. Он касался тех же объективных слабостей движения, что и его современники (заговорщическая тактика, трудность сплочения различных социальных сил, несоответствие стремлений объективным возможностям и т. д.), но не мог выдвинуть живой идеи. Говоря о герое, выступившем ранее своего часа, он не устремился мыслью к реальным средствам, которые могли бы этот час приблизить. Он призвал только верить, трудиться, страдать, ибо вера, труд, страдание еще не ломали современного ему социального порядка, ибо при такой программе удавалось вместить в национальную перспективу сохранение аристократии.

Поэтому и понадобилось «антихристианскую» идею мести выпятить на первый план, отождествить ее с действенным повстанческим патриотизмом, чтобы отвергнуть путь вооруженной борьбы. Красиньский в фантастическом финале драмы заставляет Иридиона пробудиться от долгого сна и насладиться зрелищем древних развалин потерявшего величие «Вечного города». Пробуждение отнесено к 1835 г., но нет и речи о уже существовавшей тогда независимой Греции, ибо — при всем сочувствии поэта к греческому народу — он не видел в ней идеала и не мог не считаться с тем, что у колыбели ее стояли восстание и война. Иридиону было предложено небом пуститься в странствие на север, в «землю могил и крестов». Польская земля должна была стать землей искупления, нового испытания, иного, истинно христианского пути к идеалу: «А после долгих мучений я зажгу зарю над вами, одарю вас тем, чем ангелов моих одарил века тому назад, и тем, что обещал людям на вершине Голгофы: свободой!»

Религиозно-мессианистская программа Красиньского пронизала все его дальнейшее творчество, в котором уже нет произведений одного уровня с драмами 30-х годов. Вместе с тем начиная с «Иридиона» оно отразило и формирование идеологии «постепеновцев» («органичников»), которые общественную деятельность понимали как кропотливую мирную работу без какого бы то ни было посягательства на существующий порядок.

Анонимное или псевдонимное издание своих произведений стало для Красиньского правилом. Отрезать путь к возвращению на родину, порвать с отцом поэт не хотел. Но на деле образ его жизни отличали от эмигрантского лишь материальная обеспеченность (поэт располагал крупными суммами во французских банках), а также возможность свободного передвижения по Европе (большую часть времени он жил в Италии, а кроме того, в Германии, Австрии, Швейцарии, Франции), редких (примерно раз в пять лет) и сравнительно недолгих поездок в Варшаву и родовое имение (лишь в 1843—1845 гг. он находился на родине около двух лет с небольшим перерывом). И по характеру творчества, и по литературным связям Красиньский становится в сущности поэтом-эмигрантом, но в политическую деятельность эмиграции почти не вмешивается. В конце 1838 г. происходит его знакомство со Словацким, перешедшее на несколько лет в дружеские отношения, и несомненной заслугой автора «Иридиона» следует считать высокую оценку поэзии великого революционного романтика (достоинства которой поняли тогда немногие), данную им в статье «Несколько слов о Юлиуше Словацком» (1841).

Словацкому принадлежит благожелательный отзыв на «Летнюю ночь» (опубл. 1841) — «поэтическую повесть в прозе», картину феодальных времен с роковой любовью, смертельной распрей и кровавыми развязками, созданную Красиньским в экспрессивно-декламационной манере. Вместе с этой вещью была издана другая — «Искушение», поэма в прозе о тяжком испытании национальных чувств, об ужасе ренегатства, обрекающего на бесславие и страдания (исходным моментом замысла были, надо полагать, обстоятельства биографически-семейного порядка).

Начиная с 40-х годов в творчестве Красиньского начинают все большее место занимать стихотворные жанры. Это не привело, впрочем, к новому творческому взлету: стихотворная форма давалась Красиньскому, по его же признанию, с большим трудом. Больше всего живости, непосредственного чувства можно найти в его небольших по размеру интимно-лирических стихотворениях, не публиковавшихся при жизни автора и посвященных вошедшим в его жизнь женщинам: Иоанне Бобровой и Дельфине Потоцкой, а также Элизе Браницкой, на которой поэт женился в 1843 г. по настоянию своего отца (брак оказался несчастливым для обоих). Рефлексия, раздумье были характерной чертой лирики Красиньского в целом. А крупнейшие из стихотворных произведений он

посвятил изложению и пропаганде своих религиозно-философских взглядов.

Лучшие вещи Красиньский создал в пору мучительных сомнений и исканий. Но целью своей он избрал построение гармонической системы, которая удовлетворила бы и классовые, и патриотические чувства мыслителя, сочетала в себе социальный консерватизм, острую неудовлетворенность нынешним состоянием мира, заповедь будущего развития и разрешения противоречий. Немаловажным стимулом было желание что-то противопоставить развивающейся демократической идеологии — именно в 40-е годы Красиньский излагает свою систему.

Задача, им поставленная, была явно утопической и решалась на путях религиозного мессианизма. Даже в минимальной степени не увлек Красиньского товянизм. Но расхождение его с Мицкевичем и Словацким было не только в этом. Красиньский не стоял на почве явного антиклерикализма, использовал даже определенные элементы католической доктрины в качестве основы для своих построений, хотя и его отделяла от клерикальной ортодоксии романтически-эмоциональная трактовка религии, неудовлетворенность ее сужением официальными институтами.

Красиньский отверг признание революционных закономерностей развития. Увидев, сколь неизбежны потрясения и скачки в развитии общества, писатель объявил их противоречащими предначертаниям провидения, относящимися к минувшему, незрелому периоду жизни человечества, а истинно божественным законом прогресса провозгласил постепенную эволюцию, совершающуюся прежде всего в сфере духа, обусловленную трудом и страданиями.

Красиньский использовал некоторые переработанные (подчас искаженные) с позиций иррационализма положения гегельянства (во второй половине 30-х годов он читает Гегеля, а с 1839 г. сближается с Цешковским). Развитие располагалось по ступеням триады, тезисом которой было «бытие», антитезисом — «разум», духовное начало, а синтезисом — «дух» как гармоническое слияние двух предыдущих фаз. Триада прикладывалась к понятию бога (святая троица: 1. бог-отец, 2. бог-сын, 3. дух святой), отдельного человека (даруемые богом: 1. тело, 2. разум или душа и 3. свершение, деяние, происходящее из двух первых и уже от человека зависящее), человечества в целом (1. античный мир, 2. христианская эра, 3. будущее «царство божие на земле») и т. д. Предназначением человека, народа, человечества Красиньский считал стремление к слиянию с богом, постижение божественной воли. При переходе человечества от тезиса к антитезису, по Красиньскому, появился Христос, а для перехода от антитезиса к синтезу необходима избранная народность, ибо учение Христа утвердило христианские отношения между отдельными личностями, а дальнейшее развитие христианской

идеи требует таковых же отношений между народами и государствами, т. е. «охристианения» доселе не затронутой духом сферы — политики. В многообразии народностей (свободно существующих и обладающих каждая своим предназначением) поэт видел непременное проявление общечеловеческого единства, залог будущей общечеловеческой гармонии. И, конечно, в характерном для мессианизме духе обосновывалась особая миссия польского народа.

Свою систему (охарактеризованную здесь по необходимости упрощенно и отрывочно) Красиньский изложил в трактате «О положении Польши с божественной и человеческой точки зрения» (1841—1842), не опубликованном, однако, при жизни. Современникам он преподносил ее в поэтической форме. Религиозно-мессианистские идеи излагались им в «Трех мыслях Генрика Лигензы» (1840) и в поэме «Перед рассветом» (1843).

Открываясь лирической нотой, обращенная к любимой женщине (ею была Дельфина Потоцкая, именуемая в поэме, содержавшей дантовские мотивы, той Беатриче, которая выводит поэта из ада «терзаний и сомнений»), «Перед рассветом» перерастает в произведение философское. Воспоминания об идиллии, развертывающейся на фоне великолепной природы, сменяются раздумьями, видениями, беседами с духами предков, мессианистскими пророчествами, а женщина в сильно идеализированном облике выступает как сестра по духу и грезам, разделяющая с поэтом патриотическую скорбь, пафос молитвы и радостное счастье обретенной мессианистской веры. Расхождения Красиньского с демократией ярче всего, пожалуй, выступают во фрагментах, прославляющих феодальное прошлое, запрещающих его критику как «святотатство», утверждающих единую цель «отцов» и «детей» (путь «к царствию божьему»), подчеркивающих определенный смысл даже в падении родины («не жить на образец других народов: лучше умереть, чем жить подло»).

Приближалась Весна Народов, и Красиньский не мог не ощутить, что стремления наиболее активной части общества идут не по тем путям, которые предусматривала его система. Поэт выступает с программным произведением — циклом «Псалмов будущего» (1845), состоявшим из трех стихотворений: «Псалом веры», «Псалом надежды» и «Псалом любви». Первые два были изложением, более сжатым и доступным, но достаточно сухим и абстрактно-риторическим, религиозно-мессианистской концепции Красиньского, не прибавляя в нее существенно нового.

«Псалом любви» был полемикой с идеологией радикальной демократии. Непосредственным объектом спора была брошюра Генрика Каменьского «О жизненных истинах народа польского», изданная автором в 1844 г. под псевдонимом Филарета Правдовского (Красиньский избрал псевдоним — Спиридион Правдицкий). Гнев поэта вызвало то, что в брошюре допускалась — при

крайней необходимости — возможность революционного террора против противников восстания и тех, кто воспрепятствует его развитию. На национальное восстание против «кровавого кнута варварских орд», если таковое созреет, и даже на то, чтобы оружием повстанцев были не только «сабли», но также «серпы» и «косы», Красиньский, делая уступку моменту и несколько противореча своей эволюционной концепции, уже соглашался. Но он панически боялся, что в нем пострадает шляхта. Шляхта же была для поэта «живой душой» нации, ее «разумом», ее естественным и единственно возможным духовным вождем, в то время как «Люд» (т. е. простонародье, нешляхта) был носителем бытия, «телом», а из синтеза этих двух начал долженствовал родиться «Дух» — единый обновленный польский народ. Исступленно призывая бросить «гайдамацкие ножи», Красиньский расценивал «гильотину и грабежи» как измену «Духу», регресс в совершенствовании человечества, симптом слабости и, перечисляя патриотические заслуги шляхты, в антишляхетских лозунгах видел угрозу существованию нации и даже происки сатаны, противников шляхты назвал «безбожниками» и «москалями по духу». Формулой Красиньского было: «С польской шляхтой польский люд!»

Блестящий ответ Словацкого заставил Красиньского добавить во втором издании цикла (1848) два новых псалма. В «Псалме печали» — это была реплика Словацкому — основным полемическим аргументом была ссылка на события 1846 г., которые глубоко потрясли поэта, отозвавшись не только скорбью, но и откровенно классовым озлоблением, а чуть позже, в период более спокойных размышлений, желанием любой ценой утвердиться на прежних позициях. Красиньский упрекает оппонента в недальновидности и благодушии, пугает его картиной избиения поднявшихся «на повстанческий бой польских панов» мужицкими цепами, призывает «верить в польскую шляхту и мощь господню», пространно спорит на тему, что есть «Дух», и утомительно долго повторяет сказанное в своих более ранних сочинениях. «Псалом доброй воли» был молитвой о будущем воскресении нации, которое поэт считал предопределенным свыше, но зависящим теперь только от верности поляков истинно христианским началам. От «тьмы безбожия», «злобы», «мужеубийства» автор молит бога уберечь его соотечественников, заканчивая этим аккордом свою консервативно-утопическую попытку сочетать верность касте с патриотизмом.

Вариациями этих идей являются в общем и другие произведения Красиньского заключительного периода творчества, мало что прибавляющие к его наследию: поэма «Нынешний день» (1847) — нечто вроде политического диспута-«видения», завершающегося посрамлением и прозрением антагонистов автора (демократ, панславист, сторонник деспотического «коммунизма» и т. д.); стихотворение «Ressurrecturis» (опубл. 1851) — сумма

моральных поучений, выведенных поэтом из его философии; поэма «Последний» (1847) — монолог умирающего царского узника, утешенного грядущим триумфом Польши; попытка расширить «Небожественную комедию», насытив ее мессианистским содержанием.

Не может вызвать недоумения позиция Красиньского в 1848 г. Ничего в европейских революциях, отпугнувших поэта своим социально-политическим содержанием, боевым духом, он не принял. Политически он несколько активизируется (ряд политических меморналов, обращение к папе римскому и т. д.), но упрямо держится консервативного знамени. Именно в 1848 г. он решительно расходится с Мицкевичем, противодействует ему в период создания польского легиона в Италии, и даже видит в нем исчадие ада и... коммунизма.

Под конец жизни Красиньский почти прекращает литературную деятельность. Здоровье его непрерывно ухудшается. Образ жизни остается прежним: немецкие курорты, Рим, Париж, редкие наезды в Варшаву. В столице Франции 23 февраля 1859 г. Красиньский умирает, на несколько месяцев пережив отца, чья биография была последней из его литературных работ.

ЛИТЕРАТУРА
1846—1863 ГГ.

Период, начавшийся после поражения революционных выступлений 1846—1848 гг. и завершившийся восстанием 1863—1864 гг., несмотря на краткость, имел свою специфику в общественной и культурной жизни страны, в особенности в литературе.

Угасание романтизма и продолжающееся становление реализма составляет основное содержание литературного процесса.

Польское восстание 1846 г., на короткий срок добившееся успеха лишь в Кракове, было направлено против чужеземных захватчиков. Вместе с тем целью его, провозглашенной в манифесте от 22 февраля 1846 г., было раскрепощение крестьянства и наделение его землей. Однако организаторам движения — демократам — не удалось поднять крестьян на борьбу. Их непоследовательность, компромиссы с господствующими классами, отсутствие сознательности у крестьян, — все это привело к поражению революции. Между тем одновременно с краковским восстанием вспыхнуло антифеодальное движение в Галиции, которое благодаря происка австрийских властей обратилось не только против помещиков, но и против повстанцев. Трагические события 1846 г. были огромным потрясением для польского общества. Они нашли широкий отклик в литературе (полемика Красиньского со Словацким, стихотворения Уейского и т. д.), способствовали дальнейшему идейному размежеванию между последовательными демократами и либерально-консервативными кругами.

Революционная волна, прокатившаяся в 1848 г. по многим странам Европы, охватила Пруссию и Австрию. Вспыхнуло революционное движение и в захваченных ими частях Польши. Месяцы политических свобод Весны Народов не прошли бесследно. 1848 год активизировал широкие слои общества, стоящие прежде в стороне от политики. Крестьянская реформа в Галиции открыла дорогу капиталистическому развитию. В русской части Польши 1848 год не принес изменений в общественно-политической жизни.

События 1846—1848 гг., особенно крестьянское восстание в Галиции, укрепили господствующие классы в их консерватизме, усилили настроения лоялизма в рядах польских помещиков. В Королевстве с программой союза с царизмом выступил А. Велепольский. Чувство разочарования охватило многих представителей мелкой и средней шляхты, которую всколыхнула демокра-

тическая пропаганда кануна 1846 г., а потом безмерно напугало выступление крестьян. Растерянные, они примкнули к консервативному лагерю. И в творчестве некоторых писателей после событий 1846—1848 гг. наступил перелом, проявившийся в повороте к откровенному консерватизму. Перешел в лагерь врагов демократии В. Поль. Порвал с демократическими идеями Л. Семеньский.

Для ряда писателей-демократов характерны в это время апатия, либеральные шатания. Снижается, например, идеологическая острота творчества *В. Вольского, склоняющегося к либерализму.* Спадает радикализм взглядов Р. Бервиньского. От последовательного демократизма отступает Ю. Дзежковский.

Наступившая после подавления революции реакция привела к общему спаду культурной жизни страны. Прекращают свое существование прогрессивные печатные органы: варшавский «Пшеглёнд науковы», познанские «Тыгодник литерацки» и «Рок», львовская «Газета народова», киевская «Гвязда». Распадаются демократические писательские кружки («Варшавская богема», «Энтузиасты»). Количество периодических изданий вообще сокращается: в Королевстве после 1848 г. выходит только «Библиотека варшавска», появляется несколько номеров безликого «Дзвона литерацкого». Как в Галиции, так и в Познанском княжестве новые законы о печати требовали от редакции газеты или журнала большого залога, который пропадал в случае каких-либо нарушений. При такой системе могли существовать лишь такие издания, как аристократический «Час», клерикальный «Пшеглёнд познански», да официозные газеты. Однако в 1852 г. во Львове появляется новый литературный журнал «Дзенник литерацки», который был основан известным историком, публицистом и литератором Каролем Шайнохой (1818—1866) и в известной степени продолжал традиции «Дзенника мод парыских», но уже не выдвигал последовательно демократических лозунгов, выступая с либеральной программой союза шляхты и буржуазии, мирного капиталистического развития. В условиях нового оживления национально-освободительного движения под конец 50-х годов этот журнал становится центром и органом «партии движения». Место либералов занимают М. Романовский, В. Лозиньский, сторонники освободительной борьбы. В контакте с львовскими демократами находился Т. Т. Еж. К этой же группе идейно примыкал К. Уейский. Его «Письма из-под Львова» (1860) явились наиболее ярким публицистически-памфлетным выступлением «Дзенника литерацкого». Уейский выступил против А. Э. Одынца, И. Ходзько, М. Малиновского и А. Киркора в связи с их верноподданическими выступлениями по случаю пребывания царя Александра в Вильне в 1858 г. (раздел о «Виленском альбоме»). В следующем письме поэт упрекает аристократию в пренебрежении к историческим памятникам. Центральное место в «Письмах» занимает анализ творчества В. Поля, которого Уей-

ский обвинял в «лести могущественным», в том, что тот не понял событий 1846 г., в соглашательстве и отказе от идей национально-освободительной борьбы. «Письма» произвели огромное впечатление в Галиции. Общественное мнение оказалось в основном на стороне Уейского, выступившего за верность патриотической традиции и смело провозгласившего принцип идейности литературы.

Центр польской демократической литературы (не имевший своего журнала) сложился на литовско-белорусско-украинских землях. Отношение к крестьянскому вопросу, острота которого давала знать о себе растущей с каждым годом волной крестьянских бунтов, сплачивало прогрессивные литературные силы, определяло содержание творчества таких последовательных противников крепостничества, как Ю. И. Крашевский, В. Сырокомля. К этой же группе писателей принадлежал и Аполло Коженёвский.

В различных частях Польши (шире всего в русской) получил хождение лозунг «органического труда». Пропагандируемый неодинаковыми общественными группами и в различных условиях он мог по-разному интерпретироваться, хотя одинаковой была его реформистская направленность в отношении центральных политических и общественных проблем. Эта программа либеральной буржуазии и близких ей помещичьих кругов подготовила новую идеологию, идеологию позитивизма.

Вначале (в трудах К. Либельта, А. Цешковского и др.) программа «органического труда» сосуществовала с романтической философией и при ее помощи обосновывалась. Она сыграла роль фермента, разлагающего изнутри старые концепции, готовя почву для идеологии позитивизма. Максимализму и утопизму романтиков позитивисты противопоставили реализм, понимаемый как буржуазная трезвость, программа «малых дел». Нелегальной революционной борьбе позитивисты противопоставили «органический труд». Создавался новый идеал патриотизма, понимаемого в реформистско-буржуазном духе. Все эти процессы, нашедшие развернутое выражение после подавления восстания 1863 г., корнями своими уходят в 40—50-е годы.

События 1846—1849 гг. стали рубежом в развитии романтической поэзии. Если литературные произведения середины 40-х годов отмечены влиянием революционного подъема, то затем наступает спад, и в лирике начинают сказываться настроения подавленности, отчаяния, сожаления о неосуществившихся надеждах 1848 г. Но не пропадает ощущение современности, связи лирического героя с объективной действительностью. Продолжателями освободительных традиций романтической поэзии выступают В. Сырокомля, К. Уейский, М. Романовский и др. Не замирает стремление к дальнейшей демократизации поэтического содержания, к постановке в поэтической форме социальных проблем (особенно значительное место занимает крестьянская тема в творчестве Сырокомли). В жанрово-тематическом отно-

шении поэзия этих лет достаточно многообразна. Это и пейзажная лирика, и гражданско-патриотические стихотворения. Немалое место в поэзии занимают этнографическо-бытовые описания и т. д. Тяготение к народному песенному творчеству остается существенной чертой поэзии 50-х годов.

Жанровая система не остается неизменной. Все большее распространение получают поэтическая новелла, гавэнда, поэтическая зарисовка, «картинка». Если в прозе очерковый жанр («сценка из жизни», «бытовая картинка») в 50-е годы постепенно становится пройденным этапом, то в поэзии аналогичная тенденция утверждается именно в это время. Поэтическое изображение становится все более объективным. Поэты, как и прозаики, все чаще обращаются в поисках предмета изображения к повседневности.

Программная «простота» литературы означала кризис романтизма с его масштабно-трагическими конфликтами, была чертой уже новой поэтической школы, во многом отличной от школы великих романтиков. Характерной чертой этой школы является как бы заземление поэзии, в определенном смысле сближение ее с прозой. Норма «обыкновенных чувств», «простоты», «искреннего сердца» очень часто сочеталась с подчинением лирического замысла песенной структуре. Это таило в себе и определенную опасность (схематичность, ритмическая монотонность). Простоте и естественности сопутствовала на практике своеобразная интеллектуальная облегченность, противостоящая идейной насыщенности и напряженности великой романтической поэзии. Не случайно излюбленным жанром этого времени становится гавэнда, по выражению Крашевского, — «бракосочетание действительности с идеалом», жанр, в котором можно было избежать трагической конфликтности, философичности и рефлексии.

Гавэнда была излюбленной поэтической формой Владислава Сырокомли (псевдоним Людвика Кондратовича). Сырокомля обновил этот жанр и наполнил его новым содержанием, обращаясь к повседневной действительности. В отличие от своих предшественников (Жевуский в прозе, Поль в поэзии), восхвалявших в своих гавэндах шляхетское прошлое, он и на прошлое смотрел критически и его гавэндам о шляхте не чужды идеалы демократизма. Поэт хорошо знал быт крестьянства и мелкой шляхты. Народная песня была для поэта эстетическим образцом. Он творчески воспринял народно-песенную стихию. И именно ей Сырокомля во многом обязан ритмикой, мелодичностью, задушевностью, ясностью мыслей и образов, «младенческой простотой» многих своих стихов. Поэту близка была поэтика романтизма. В то же время в целом ряде поэтических произведений он реалистически воспроизводит жизненные явления, немало способствуя развитию реалистического направления в литературе. Поэзия Сырокомли характеризуется жизненной достоверностью поэтиче-

Теофиль Ленартович

ских образов, простотой, искренностью, демократичностью языка и формы.

Поэзия «мазовецкого лирника» Теофиля Ленартовича (1822—1893), большую часть жизни проведшего в эмиграции, но творчеством своим тесно связанного с мазовецким краем, утверждает любовь к родине, воспевает красоту родной земли. Польская деревня, жизнь и обычаи народа занимают центральное место в его стихотворениях. Основное содержание лирики Ленартовича — это тоска по родине, по родному краю («Как на Мазовше», «Думка изгнанника», «Из изгнания»). Глубокий патриотизм присущ многим его стихотворениям и в том числе таким, как «К Висле», «Самая красивая», «Пусть живет Польша». Наиболее известные поэтические сборники Ленартовича — «Лира» (1855) и «Новая лира» (1859).

В ориентации на фольклор Ленартович шел вслед за демократическими поэтами предшествующего периода. Но ему удалось добиться более высокого художественного уровня, восприняв всю свежесть, простоту и непосредственность, свойственные народно-песенной образности («Калина» и др.). Для Ленартовича очень характерно тонкое и прочувствованное восприятие красоты природы. Поэт создал большое количество сельских пейзажей, полных света, воздуха, песен, аромата лесов и полей. Нередко природа в его поэзии, в соответствии с народно-фольклорной традицией, тесно связана с человеком, вместе с ним радуется и печалится («Два дуба», «Ягода» и др.). Перерабатывая и свободно используя мотивы, настроения, интонации обрядовых, любовных и других песен, Ленартович создал своеобразный поэтический стиль. Его поэзия привлекает симпатией к простому народу, поэтизацией труда. И все же нередко он смотрит на народ и его жизнь как бы со стороны, любуясь «народным колоритом», не проникаясь настроениями, переживаниями, болью своих героев. Впрочем, Ленартович не ограничивался лишь горизонтом мазовецкой деревни. Он быстро и глубоко реагировал на исторические события («Два товарищка»), на несправедливость буржуазного строя («Париж, 1855»).

Жизнь вдали от родины усложнила развитие творчества Ленартовича. После 1848 г. Ленартович склоняется к идеям просветительской деятельности, лозунгам «органического труда», отдает дань религиозной тематике. Однако он не теряет веры в народ как решающую силу национального возрождения. Характерна в этом отношении написанная под впечатлением восстания 1863 г. поэма «Марцин Борелёвский-Лелевель» (1865). Герой ее — агитатор, вышедший из среды ремесленников, сторонник Красных, назначенный Национальным правительством на пост воеводы. Традиции революционно-демократической поэзии дают себя знать также и в патриотических стихах Ленартовича, направленных против царизма («Петербург в огне», 1862). При этом свое отношение к самодержавию Ленартович, как и прогрессивные поэты-романтики, не распространял на русский народ в целом (например, стихотворение «Похороны москаля», 1848). В поэме «Гладиаторы» (1857) он провозгласил идею братства славянских народов.

Народность поэзии Ленартовича не ограничивается формой и стилем его произведений, их связью с фольклором. Она распространяется и на их содержание, определяется той ролью, которую отводил поэт народным массам, проявляется в его непосредственном обращении к демократическому читателю, в значительной степени определяя формальную сторону его поэзии.

Романтические тенденции широко представлены в творчестве галицийского поэта Корнеля Уейского (1823—1897). Он начал с подражания сонетам Мицкевича, а в дальнейшем находился под сильным влиянием Словацкого. Одновременно с этим патриотическо-демократический характер его поэзии определялся атмосферой литературной и конспиративной жизни, сотрудничеством Уейского с прогрессивным журналом «Дзенник мод парыских». В сборниках «Цветы без запаха» (1848), «Увядшие листья» (1849), отдав дань схеме байронического героя, поэт приходит к революционно-романтической концепции: величие героя — в связи с народом. Героем его патриотической поэмы «Марафон» является народ — нация, активная, решающая сила в борьбе за независимость родины. Идея борьбы за свободу, горячий патриотизм разрушили традиционную классическую форму с ее эпической статикой, наполнив поэму яркими лирико-драматическими элементами.

Наиболее известное произведение Уейского — цикл стихов «Жалобы Иеремии» (1847), написанный под впечатлением галицийских событий 1846 г. В них поэт оплакивает страдания и преследования польской нации. В лучшем и наиболее популярном из стихотворений этого цикла — «Хорале» («С дымом пожаров...») — автор повторил упреки шляхты «братоубийцам»-крестьянам, но отказался считать их истинными виновниками

Корнель Уейский

трагических событий. Обращение к богу, чтобы он покарал «руку, а не слепой меч» (рукой, активным началом событий автор называет австрийские власти, слепым мечом — народ), было возрождением демократической идеи национально-освободительной борьбы с участием народа. Но в условиях политической незрелости народа Уейский оставался сторонником гегемонии шляхетских патриотов в жизни польской нации, хотя и не избегал критических замечаний в адрес шляхты.

Для «Жалоб» характерна библийная стилизация, нередкая в польской романтической литературе. Пафос, риторическая возвышенность, страстность в выражении патриотических чувств, — вот что определяет художественную сторону этого цикла. В «Медыцких пустошах» (1857) поэт ставил результаты будущей борьбы за свободу в зависимость от участия широких народных масс. Правда, проблематика национально-освободительной борьбы переплеталась подчас в творчестве Уейского с любованием шляхетскими традициями, что отразилось в его гавэндах («Прерванное путешествие», «Конфедерат», «Плуг и сабля» и др.).

Гуманизм и интернационализм поэта проявились в поэтическом сборнике 1862 г. «Для москалей», написанном в идейных традициях великих романтиков. В братстве польского и русского народов Уейский видел залог лучшего будущего.

Типично романтическим был арсенал художественных средств Уейского. Он часто прибегал к стилизации, пользовался символикой, мифологизировал изображаемое и не придавал большого значения конкретным деталям реальной действительности.

Элементы реализма в творчестве Уейского прослеживаются, пожалуй, только в рамках крестьянской проблематики. В поэтической новелле «За службой», которая рассказывает о маленькой девочке, пришедшей наниматься на работу, поэт поднимается до обобщения тяжелой судьбы народа. В стихотворении «Заснеженная хата» заглавный поэтический образ символизирует безнадежность и беспросветность крестьянской жизни, выражает сочувст-

вие поэта к тяжкой доле народа. Крестьянский вопрос не перестал существовать для Уейского с отменой крепостного права: он чутко реагировал на актуальные проблемы современности (например, «Разговор с помещиком», 1856).

Владислав Людвик Анчиц (1823—1883), проведший бóльшую часть жизни в Кракове, вошел в литературу в период революционных событий 1846—1848 гг. В эти годы поэтом были написаны стихотворения «Смерть республиканцев» и «Эмиссар» (1848), посвящённое Эдварду Дембовскому. И в дальнейшем творчество Анчица оставалось примером политической поэзии, связанной с периодами подъема патриотического движения. Рассказ о древнегреческом поэте, который с лютней и песней пришел на помощь Спарте, пробудил в спартанцах волю к борьбе и победе, составляет содержание одного из лучших произведений Анчица — аллегорической поэмы «Тиртей» (1862), написанной не без влияния Мицкевича. В 1863 г. были написаны «Песни пробужденных», имевшие агитационно-патриотическое назначение («Землякам», «К родине», «Заря свободы» и др.), либо описывавшие конкретные события восстания («Пленный» и др.). В этот цикл входила «Песнь стрельцов», ставшая популярной боевой песней.

В русле патриотической поэзии развивалось творчество еще одного галицийского поэта Мечислава Романовского (1834—1863). В канун событий 1863 г. Романовский входил в группу прогрессивной интеллигенции, объединившейся вокруг «Дзенника литерацкого». Лирика Романовского играла призывно-мобилизующую, агитационную роль, звала на борьбу. Идея героического самопожертвования переплеталась в ней с мотивом предчувствуемой смерти, выступающей в облике «новой знакомой», «прекрасной белой тени» («Встреча», «Новое знакомство»). Вольнолюбивые стихи Романовского характеризуются разнообразием поэтических форм: ода, гимн, молитва, псалом, песнь и т. д. В стихотворении «Польские стяги в Кремле» поэт вновь провозглашает старый революционный лозунг «За вашу свободу и нашу». В эмоционально-напряженных строках «Audaces juvat fortuna» он взывает к отваге и самопожертвованию, убеждает верить в победу. Для «Песни молодых бойцов», написанной в маршевом ритме, характерны оптимизм, молодой энтузиазм, ненависть к насилию, презрение к трусам. Появляются в лирике Романовского и религиозная метафорика и стилизация (стихи, написанные в канун восстания). Гражданско-патриотическая поэзия — наиболее живая часть наследия Романовского — занимает видное место во всей лирике восстания 1863 г.

Одно из лучших произведений Романовского, поэма «Девушка из Сонча» (1861), занимает особое место в литературе XIX в., посвященной историческому прошлому. Изображая XVII век — время политического, социального и культурного примата

шляхты — поэт не только вывел мещан на страницы поэтического повествования и создал правдивое их изображение, но предоставил им поле самостоятельной деятельности. Геройство ремесленников и купцов перед лицом шведского нашествия, самостоятельность и зрелость их решений, мещанство как достойный предмет эпоса, — все это было новым для польской поэзии. Центральный образ поэмы, Бася, стал воплощением идеи патриотического и геройского самопожертвования во имя общего блага.

После смерти Словацкого, Шопена и Мицкевича эмиграция перестала играть прежнюю выдающуюся роль в культурной жизни польской нации. Однако именно на эти годы приходится расцвет творчества одного из крупнейших польских поэтов, жившего в эмиграции, Циприана Норвида (1821—1883), неоцененного и непонятого современниками. Норвид — весьма сложная творческая индивидуальность, создатель интеллектуально-насыщенной лирики, поэт-мыслитель, постоянными темами творчества которого были цивилизация, искусство, мораль, свобода человека. Место, занимаемое Норвидом в литературном процессе, совершенно своеобразно. Во многом опережающий свое время, он не вмещается ни в одну из тенденций развития современной ему поэзии и общественной мысли. Но при всем этом несомненна принципиальная его связь с идейно-художественными традициями великих романтиков, как несомненно и то, что Норвид неизменно откликался в своем творчестве на больные вопросы своей эпохи. Норвид был гуманистом, сочувствовавшим угнетенным всех наций, ненавидящим ложь и несправедливость, высоко ценившим труд. Заслуженной известностью пользуются его стихи, прославляющие героев освободительной борьбы («Памяти Бема траурный рапсод», «Гражданину Джону Брауну», «Джон Браун» и др.). Глубокий патриотизм Норвида, свободный от каких бы то ни было шовинистических наслоений, нашел свое выражение и в ряде стихотворений начала 60-х годов («Импровизация...», 1861; «Польские евреи», 1861; «Фортепиано Шопена», 1863, и др.). Характерна для него и критика капиталистической цивилизации, не свободная, впрочем, от противоречий («Призрак», «Столица», ряд стихотворений из цикла «Vade mecum», 1865—1866; «Ассунта», 1879, и др.). Она нашла выражение и в его аллегорическо-философской прозе («Черные цветы», 1856; «Белые цветы», 1857). При этом особое беспокойство внушала Норвиду проблема искусства в буржуазном обществе (судьбе художника посвящена его новелла «Ad leones»).

Искусству Норвид (при идеалистическом характере своих эстетических воззрений) отводил исключительную роль в жизни общества, понимал назначение художника как непрерывный труд, мечтал о взаимопроникновении, слиянии искусства и труда. Проблемам искусства посвящен стихотворный философский диалог Норвида «Прометидион» (1851) и трактат «Об искусстве (для поляков)» (1858).

Не следуя наиболее распространенным литературным формам своего времени, избегая какой бы то ни было подражательности, Норвид создавал поэзию, как правило, концентрированного и многозначного содержания, необычайной и подчас трудной метафоры, поэзию в лучших своих образцах отличающуюся пластичной и экспрессивной образностью. Считая, что многие слова поэтического языка потеряли прежнюю выразительность, свой глубокий первоначальный смысл, Норвид прибегает подчас к необычному словоупотреблению, создает неологизмы, нередко трудные для понимания. Формальное новаторство Норвида во многом затрудняло понимание современниками его произведений. В этом одна из причин того, что Норвид не оказал непосредственного влияния на развитие поэзии XIX в. и приобрел популярность лишь в следующем столетии.

Наметившийся в 40-е годы интерес литературы к проблемам социальных отношений, нравственной физиономии общества, житейской повседневности в последующий период продолжает увеличиваться. Этому способствует рост популярности прозаических жанров, особенно повести и романа, в наибольшей мере благоприятствовавших усилению общественно-познавательных стремлений читательской общественности. Широкие рамки повествовательной формы позволяли вместить в них не только человеческие характеры и социальные типы, но и картины общественных нравов, семейного быта, отношений между социальными группами и т. п. Проза начинает играть все большую роль, постепенно оттесняя поэзию на второй план.

Стремление к изображению быта и нравов, воспроизведению колоритных человеческих типов не было чуждо и художникам предшествующей эпохи. Однако отображение действительности у романтиков (поскольку они не выходили за рамки романтического метода) в форме конкретно-исторической картины еще не выступало. Развитие литературы показало недостаточность условно-абстрактного, субъективного изображения новых социально-психологических типов и явлений, необходимость их всестороннего художественного анализа и исследования реальных условий, их порождающих. Все это вызвало потребность в новых художественных решениях, ставило в порядок дня переход к более высокой ступени художественного познания мира. Дальнейшее разложение феодального строя и развитие буржуазного уклада, неудачи восстаний и разочарование во многих иллюзиях после поражения революций 1848 г., обострение классовых противоречий, делавшее более очевидной связь социальной и национальной проблем, вело литературу к социальному художественному анализу, который не укладывался в эстетические возможности романтизма.

Выработка нового метода в творчестве ряда писателей, в том числе виднейших зачинателей реалистического направления — Ю. И. Крашевского и Ю. Коженёвского, — на первых порах сочеталась с использованием прежних творческих навыков. Лишь постепенно намечается процесс не только синтеза, но и «очищения» реалистического метода от всего чужеродного, противоречащего ему. Поскольку реализм восторжествовал в ведущих европейских литературах, переход к нему был условием литературного прогресса, за него выступали не только демократические писатели, но и литераторы умеренно-либеральной ориентации. Пытались использовать в своих узкокастовых целях лозунг реального подхода к действительности, трезвого ее анализа, освоения новых жанров и представители польского консерватизма (группа «Тыгодника петербурского»), искажавшие по существу понятие реализма и воевавшие именно против литературы, вскрывающей общественное зло, прежде всего против социального романа.

Противниками реализма в Польше были поборники идеалистической эстетики. Такова была позиция Ю. Кремера, о чьих «Письмах из Кракова» выше уже говорилось. В 1854—1855 гг. опубликовал свой основной эстетический труд «Эстетика или изящное искусство» Кароль Либельт (1807—1875), чьи теории во многом смыкались с позицией Кремера, хотя ввиду своего эклектического характера, при абстрактно-метафизическом толковании целей искусства они содержали некоторые уступки в пользу признания его общественного значения, отдельные оговорки и фразы, благожелательно оценивавшие значение «реальных жизненных отношений».

В сопутствовавшей широкому распространению прозаических жанров дискуссии об их идейно-общественной функции, возможностях и перспективах приняли участие виднейшие писатели и критики тех лет. За принцип верного отражения жизни общества ратовали писатели и критики различных убеждений. Однако само содержание этого понятия было неодинаковым и зависело как от эстетических, так и от политических программ. В полемике о «тенденциозной литературе», о значении социальной проблематики, социальной мотивировки поступков и судеб героев и т. д. раскрывался истинный смысл литературных деклараций.

В борьбе за реализм немалая роль принадлежит боевому, полемическому журналу молодых писателей «Гвязда» (1846—1849). В противовес историческому роману, за который ратовала клика «Тыгодника петербурского», группа «Гвязды» пропагандировала современную, посвященную актуальным проблемам литературу. Один из сотрудников «Гвязды», литературный критик Антоний Марцинковский (1823—1880), выступавший под псевдонимами А. Новосельский и Альберт Гриф, отмечал, что современная эпоха предъявляет к писателям требование верного отражения жизни

общества. Критик выступал против поверхностного копирования действительности, за психологическую правду образов.

Ю. И. Крашевский содействовал внедрению в польскую литературу социально-бытового романа и повести не только собственной писательской практикой. Он попытался поставить и решить некоторые теоретические проблемы жанра (классификация типов романа, постановка вопроса о соотношении вымысла и подлинных фактов, определение задач и специфики исторического романа и т. д.). Крашевский доказывал, что для развития прозаических жанров характерно постоянное расширение сфер наблюдения. Стремясь подчеркнуть роль повести в деле демократизации словесного творчества, он назвал ее «пролетарием литературы». Писатель считал, что прозаические жанры лучше всего способны передать дух эпохи, и возражал литераторам (Л. Семеньский, Ю. Клячко и др.), видевшим в их распространении опасность для национальной литературы и художественного вкуса, утверждавшим, что демократизация культуры ведет к снижению ее общего уровня. Начало новой эпохи в литературе Крашевский связывал с именами Диккенса, Бальзака, Гоголя.

Есть у Крашевского и суждения, свидетельствующие о его непоследовательности и колебаниях, но в конечном счете развитие его взглядов шло к уяснению важнейших принципов реалистического искусства. Утверждая, что искусство не должно копировать жизнь, что писатель должен отбирать только самое необходимое, Крашевский затронул вопрос о типическом. Говоря о том, что важны в повести цель, ради которой она пишется, ее общая мысль, идея, писатель в конце концов приходит к признанию тенденциозности искусства, против которой ему ранее случалось выступать.

В Галиции принял участие в дискуссии демократ А. Дунин-Борковский, опубликовавший статью «Польская словесность» (1848). Выступая за тенденциозную, демократическую литературу, Борковский считал самым важным элементом романа «социализм», под которым подразумевал отражение социальных проблем современности. С развитием прозаических жанров он связывал возможность создания произведений, имеющих воспитательную силу, способных повлиять на общественное мнение.

Попытки создания новой литературной программы были предприняты в некоторых статьях львовского «Дзенника литерацкого». Шляхетско-апологетической литературе противопоставлялась программа нового искусства. Суть ее сводилась к трем основным требованиям: всемерное развитие прозаических произведений с изображением представителей всех социальных слоев общества; борьба с эпигонством в поэзии; бережное отношение к традициям национально-освободительной борьбы. Один из редакторов «Дзенника», Ян Добжаньский, стоявший на либеральных позициях, в своих «Литературных записках» (1859—1860) осуждал узость

горизонтов современной литературы, требовал расширения проблематики польской прозы, отмечал характерную для ряда писателей бедность наблюдений, робость в постановке важных проблем.

Одновременно на страницах «Дзенника литерацкого» проповедовались трезвость взгляда, отказ от романтической экзальтации и т. д., что свидетельствовало, с одной стороны, о либеральном облике журнала, а с другой, — о кризисе романтической идеологии, о формировании в польском обществе новых идеалов.

Во второй половине 50-х годов непосредственным поводом полемики о тенденциозности литературы стала повесть Крашевского «Два мира». В ходе дискуссии были высказаны серьезные аргументы как за, так и против тенденциозности, которая для демократической критики означала постановку социальной проблематики.

Довольно авторитетный в 50-е годы критик и эстетик, сторонник чистого искусства Фридерик Генрик Левестам (1817—1878) активно выступал на страницах «Газеты цодзенной» против тенденциозной литературы и постановки ею социальных проблем, выдвигая в противовес концепцию философской повести, предметом которой должны быть вопросы веры, религии, бессмертия и т. п.

Итак, новый метод формировался в обстановке споров, вызванных различным понимапием целей и задач литературы, столкновений противоречащих друг другу идеологических и политических взглядов. Новым принципам отражения действительности противостояли идеалистические концепции искусства, попытки навязать прозаическим жанрам нормативность, противоречащую подлинному реализму, выступления против социальной тенденциозности.

В прозе нашли отражение многие явления данного периода развития общества, связанные с формированием польской буржуазной нации, с формированием новых идейных стремлений. Перемены в общественной и политической жизни явились источником новых сюжетов и тем.

Проблема народа, по-прежнему занимающая в литературе первостепенное место, ставится несколько по-иному в связи с зарождением новых концепций нации и народа. Характерной для романтических воззрений идеализации народа начинает противопоставляться аналитический подход, содержащий и элементы критицизма. Романтическое представление о народе как носителе национального начала, решающей силе в борьбе за независимость предшественниками позитивизма ставится под сомнение. Критическое изображение различных слоев общества способствовало пересмотру романтического понимания нации. Возникал вопрос: как можно совместить тезис о ее величии и божественном назна-

чении с констатацией темноты и невежества, гнетущих широкие массы?

Вопрос о крестьянине рассматривается теперь в разных аспектах, с большей объективностью и остротой. Передовые писатели, для которых крестьянин перестал быть пассивным объектом шляхетской филантропии или «добропорядочным мужичком», представляют его читателю в образе человека, который далеко не всегда соответствует патриархальным представлениям о «добропорядочности», который стремится освободиться из-под власти пана и подчас даже ксендза.

И в 50-е годы крестьянская проблематика, оказавшая существенное влияние на развитие реализма, занимает ведущее место в творчестве ряда писателей, прежде всего Крашевского. Актуальность ее для польской литературы, как и для русской, поддерживалась актуальностью крестьянского вопроса.

Продолжает интересовать писателей и жизнь города (светские салоны, мещанство, ремесленники и т. д.). Делая героями своих произведений представителей социальных низов, литераторы-демократы наделяют их всевозможными достоинствами, выводят в качестве выразителей протеста против социального неравенства и несправедливости. Находят свое изображение и процесс деклассирования дворянства, деградация аристократии, падение прежних моральных ценностей, дух меркантилизма и т. д.

Завершается эволюция прозаических жанров. Бытовые картинки, эскизы, разрозненные элементы повествования отходят уже на второй план, уступая место стройной эпической композиции со сложной, доведенной до логической развязки фабулой.

Достаточно широкий круг проблем, рост критицизма, заострение социального анализа, появление новых социально-психологических типов, порождаемых изменениями в структуре общества, формирование новой концепции героя, судьба которого отражает типичную судьбу человека своей эпохи, утверждение новых жанров, — все это позволяет характеризовать прозу 40—50-х годов как литературу периода становления реализма. Правда, в ряде случаев нередко дает себя знать прежняя романтическая поэтика — и в сосуществовании романтического и реалистического начал заключается одна из специфических черт данного периода.

Разоблачительное изображение аристократических салонов занимает важное место в творчестве Нарцизы Жмиховской и в 50-е годы. Но если абстракция, фантастика, сказочность, аллегория и т. п. играли существенную роль в произведениях раннего периода ее творчества, то теперь им присуща более тесная связь с действительностью, взятой в конкретно-жизненной практике. Морально-бытовую проблематику писательница дополняет рассмотрением социальных вопросов. В «Книге воспоминаний» (1847) интерес автора к среде ремесленников и стремление показать присущие им положительные качества позволяет говорить,

с одной стороны, о наличии определенных элементов реализма, а с другой стороны, — об известной идеализации героев. Писательница с сердечностью и теплотой представляет читателю в своей повести семью варшавского слесаря. Этому миру противопоставлен салон аристократки, чья пустота и никчемность раскрываются постепенно, по мере развития действия. Вскрывается невозможность дружественного сосуществования двух общественных групп. Фабула не играет в «Книге воспоминаний» доминирующей роли. Большое значение автор придает многостороннему показу духовного облика и роли своих героев в столкновении двух миров, описанию их окружения. Немало в повести общественно-бытовых реалий, деталей, воссоздающих облик тогдашней Варшавы. Писательница касается вопроса об экономических реформах, затрагивает проблему образования — и это свидетельствует об определенном влиянии на нее предпозитивистских веяний. И вместе с тем — при реализме изображенных Жмиховской жизненных ситуаций — ею не исключается и влияние иррационального начала на судьбы героев, допускавшееся романтическим миропониманием и эстетикой.

В психологическо-бытовом романе «Белая роза» (1858) автор показывает влияние образа жизни аристократических салонов на внутренний мир героини. Это произведение, отличающееся уже многоплановым построением, содержит изображение внутренней раздвоенности героини, ее зависимости от окружающей среды, бегства из реальной жизни в мир мечтаний. В сатирическом разоблачении аристократических и финансовых сфер тогдашней Варшавы, в социальной мотивировке человеческой индивидуальности проявились черты реализма, сказавшегося в произведениях Жмиховской 50-х годов.

Крестьянские повести Крашевского, издавшего в 50-е годы такие произведения, как «Арина», «Хата за деревней», «Ермола», в 1860 г. — «Историю колышка в плетне», нельзя еще рассматривать как образец последовательного критического реализма. Несомненно влияние на них и романтической эстетики и романтической концепции народности. Но при всем этом произведения Крашевского составили важный этап развития реализма в польской прозе.

Крашевский не только ввел польского крестьянина на страницы повести, но и противопоставил его помещику. Автор не оставляет сомнения в том, на чьей стороне правда, пробуждая в читателе симпатии к угнетенным и оскорбленным.

Образы крестьян, картины сельской жизни в повестях Крашевского подготовили появление в будущем реалистических полотен Пруса и Ожешко.

Крестьянские повести Крашевского открыли новый этап в развитии польской литературы. Она не только пополнилась новыми образами (барщинные крестьяне, экономы, помещики-

крепостники Волыни), но и обогатилась изображением социальных взаимоотношений.

В 50-е годы Крашевский создает цикл повестей («Последний из Секежиньских», 1851; «Золотое яблоко», 1853, и др.), в которых, подвергая критике аристократию и шляхту, выдвигает программу, опережавшую позитивистов. Писатель отразил в своих произведениях большие изменения в обществе, где не титулы и привилегии, а деньги играли решающую роль, т. е. он верно увидел суть преобразований феодального общества в буржуазное.

Принципиальный художник, Крашевский увидел и отобразил жизненные проблемы, которые не поднимались до него на страницах польской прозы. Понимая зависимость судьбы человека от окружающей действительности, он выступал с реалистическими обобщениями, содействовал утверждению принципа социальной типизации. Поступки героев Крашевского, как правило, мотивированы, подчинены логике событий, изображенных в произведении. Писатель избегает приподнятой, поэтической лексики, используя разговорный или близкий разговорному язык, что тоже позволяет говорить о реализме его повествовательного стиля.

Внимание к фактам реальной жизни, стремление к широким обобщениям, участие в борьбе за освобождение крестьян, — все это, при наличии уже известных традиций польской литературы в обрисовке национальных типов, национального быта и т. п. и опыта зарубежных писателей-реалистов, привело Крашевского к созданию социальной повести, которую следует признать одним из высших достижений польской литературы 40—50-х годов.

Другой зачинатель реализма, Юзеф Коженёвский, решительно перешел с середины 40-х годов от поэзии и драматургии к прозаическим жанрам. Роман и повесть он считал теми жанрами, которые со временем вытеснят все остальные. В одной из своих повестей Коженёвский писал, что события действительности, которые больше всего интересуют общество, должны быть изображены в образах, взятых прямо из жизни, и заключены в иные, чем было принято до сего времени, рамки и размеры. Кроме того, новое содержание, по его словам, должно быть «передано языком самой жизни». Писатель правдиво изображал положение различных социальных групп в современном ему обществе: аристократии, разорившейся шляхты, чиновников, финансистов, ремесленников. Создав яркие образы представителей этих групп, Коженёвский отобразил в них характерный для этой эпохи процесс проникновения капиталистических отношений в жизнь общества, показал его влияние на изменение характера и психологии человека. Именно в этом состоит основной его вклад в развитие реализма.

Первая повесть Коженёвского — «Спекулянт» (1846) — произведение, раскрывающее власть денег, которая неуклонно росла

в современном писателю обществе. Проблематика эта, уже освоенная рядом европейских литератур (Бальзак, Диккенс и т. д.), имела известные традиции и в литературе Польши (Фредро). Коженёвский имел, таким образом, возможность опереться на уже существовавшие опыт и достижения критического реализма. В повести своей он вывел новый для польской литературы тип спекулянта, брачного авантюриста, циничного ловца приданого, причем основным средством его раскрытия были характеристики, даваемые рассказчиком. Основное внимание автор уделил детальной обрисовке главного героя, его внешних черт и психологического состояния, а также подробному описанию обстановки, в которой герои действуют. При все этом повести были присущи известный схематизм описаний, патетический тон диалогов, элементы дидактики.

В 1847 г. появляется следующая повесть Коженёвского — «Коллокация». (Коллокацией в Польше называли раздел деревни между несколькими помещиками.) Беспринципный, жадный и ловкий владелец деревни Загартовский, который с помощью всевозможных интриг и уловок увеличивал свои богатства за счет менее расторопных землевладельцев, — это вполне реальная жизненная фигура и вместе с тем обобщенный образ той части шляхты, которая сумела приспособиться к новым условиям, к законам капитализирующегося общества. Создав новый социально-психологический тип, писатель отобразил один из существенных процессов своего времени. В образах типичных представителей шляхты и аристократии писатель раскрыл противоречие между их претензиями, сословным чванством и реальным положением в обществе. На показе этих противоречий основаны юмор и сатира в «Коллокации».

Судьбам разорившихся шляхтичей, вынужденных, невзирая на свои сословные предрассудки, приобретать профессию и искать свое место в новом, буржуазном обществе, посвящен роман Коженёвского «Родственники» (1857), написанный не без влияния либеральной предпозитивистской идеологии. С явной симпатией автор изображает в своем романе ремесленников.

Мир ремесленников занимает одно из центральных мест в прозаическом творчестве Влодзимежа Вольского. Вольский вошел в литературу как поэт, но в период, когда роман и повесть становятся основными жанрами, он пробует свои силы и в новой для него области. Его лучшее прозаическое произведение — повесть о ремесленниках «Домик на улице Глубокой» (1859). Одним из первых в польской литературе он обратился к изображению Варшавы, ее домов, улочек, которые описывал детально и с большой теплотой. Чувствуется, что писатель хорошо знал жизнь ремесленников. Стремление автора к жизненной правде и верности деталей обусловило естественность и логичность развития сюжета, достоверность изображаемых героев и событий. Это

в немалой степени зависело также от насыщения языка повести разговорной речью, а также индивидуализированных речевых характеристик героев. Вольский сумел увидеть зависимость судьбы человека от его реального положения в обществе и сделать некоторые существенные обобщения. Однако вера писателя в действенность мелких реформ и его склонность к морализаторству сужали интерпретацию изображенных им явлений, тормозили его эволюцию к реализму. Побочная любовная линия (Павел—Анеля) представлена в повести в типично романтическом духе. Основное достижение Вольского этих лет — в богатстве наблюдений, введении в литературу новых типов, в расширении тематики, связанной с развитием новых общественных отношений в городе.

Юлеф Коженёвский

Зыгмунт Милковский (1824—1915), участник венгерской революции 1849 г., активный деятель польского национально-освободительного движения, эмиссар Демократического общества, в литературе выступавший под псевдонимом Теодор Томаш Еж, на страницах львовского «Дзенника литерацкого» опубликовал свою первую повесть «Василь Голуб» (1858). Он стремился к правдивому изображению быта и жизни украинской деревни и вместе с тем к проведению определенной политической концепции, пропаганде идей национально-освободительной борьбы. Главный герой повести прощает паничу, соблазнившему его невесту, и вместе со шляхтой принимает участие в освободительной борьбе. Такая развязка повести была продиктована идеологией писателя, выступившего за сохранение в национальном движении патроната шляхты над освобожденным крестьянством. Следующая, более слабая художественно повесть Ежа «Гандзя Загорницкая» (1859) не выходит за рамки уже традиционной в литературе крестьянской повести.

Вслед за Ежем опубликовал в «Дзеннике литерацком» произведение, посвященное проблемам национально-освободительной борьбы, повесть «Заколдованный двор» (1859) молодой галицийский писатель Валерий Лозиньский (1837—1861). Действие по-

вести разыгрывается на территории австрийской части Польши в канун событий 1846 г. Главный герой — эмиссар Демократического общества, подготовлявший восстание. В условиях жестокой цензуры Лозиньский обратился к жанру приключенческой повести в духе Сю и Дюма-отца, чтобы в его рамках провести свою оценку конкретных событий и социальных отношений. В действии принимают участие крестьяне, мещане, шляхта, магнаты. Таинственность и сенсационный характер повести не заслонили правдивости изображения жизни, конфликта между крестьянством и помещиками, банкротства идеи общенациональной солидарности.

Центральный образ повести Лозиньского «Черный Матвей» (1860) — это фигура как бы взятая из народных легенд. Таинственный и страшный вид его, необычность поведения контрастирует с душевной щедростью и добротой. Для повести опять-таки характерна атмосфера таинственности, неожиданные повороты действия. Немалую роль играют в ней народная фантастика, мрачный горный пейзаж. Все это свидетельствует о связи творчества Лозиньского с поэтикой романтизма. Вместе с тем в повести присутствует и поэтика повседневности. Солидаристские нотки, концовка повести — счастливое завершение любовной линии дочери помещика и сына крестьянина — находятся в явном противоречии с основной направленностью повести — многосторонней критикой шляхты.

Для творчества Юзефа Дзежковского 50-х годов (повести «Семья в салоне», 1853; «Двое близнецов», «Найденыш», обе — 1854) характерной была пропаганда идеалов «братского согласия» в христианском духе, умеренности, общественной гармонии, мифа об отсутствии конфликтов в польской деревне. Дзежковский и в этот период остается прежде всего публицистом и общественным деятелем, а потом уже литератором. Предназначая свои художественные произведения для журналов, он допускает фрагментарность их композиции, эскизность изображения. Нередко его повести носили иллюстративный (по отношению к какой-либо идее, лозунгу) характер, что вело за собой упрощение психологического рисунка образов, снижало их реалистическое звучание.

Творчество Дзежковского особенно отчетливо отражает нередкое для демократической литературы того времени противоречие между пониманием того, что феодализм отжил свой век, пониманием отсталости страны, стремлением к демократизации общественных отношений, с одной стороны, и боязнью самостоятельности крестьян, привязанностью к шляхетским традициям, — с другой.

Зыгмунт Качковский (1825—1896) вошел в литературу как исторический романист. Участник революции 1846 г., он в 60-е годы изменил делу национально-освободительной борьбы. Пребывание в тюрьме, события 1846—1848 гг. привели к идейному перелому, нашедшему проявление в написанных позже

довольно слабых романах, таких как «Русалка» (1855), «Внуки» (1855), «Потерпевший крушение» (1861), в которых образы демократов осмеяны автором.

В романе «Русалка» Качковский намеревался отразить два направления общественной мысли кануна 1846 г. Образ Камила должен был олицетворять демократическое направление, а Эдмунда — аристократическое. Камил — это человек колеблющийся, отступающий перед малейшими трудностями, проклинающий в конечном счете родину. Симпатии автора на стороне Эдмунда.

В 50-е годы Качковским создан так называемый «нечуевский» цикл романов и повестей из жизни Польши XVIII в. Писатель живо и ярко изображает Речь Посполитую, создавая галерею колоритных типов старой шляхты, рисуя разложение патриархального быта, упадок земледелия, моральное ничтожество и отсталость шляхты Саноцкого повета, ее сословные предрассудки и т. д. Лучший роман нечуевского цикла «Мурделион» (1853) — это широкая картина жизни малопольской шляхты после первого раздела Польши, которая изобилует реалистическими деталями, касающимися обычаев и быта. Роман построен на контрасте между патриархальной шляхтой и феодалом Мурделионом, человеком независимым, просвященным, отличающимся своим интеллектом от саноцкой шляхты, человеком, который изображен автором как личность исключительная, наделенная чертами демонизма. Этот образ создан писателем в рамках романтической традиции. Остальные образы, за исключением Марцина Нечуи, представлены скорее эскизно. Существенное значение в романе имеют элементы таинственности, сенсации. По жанру это своеобразное переплетение гавэнды с приключенческим романом.

Итак, в идеализации ряда образов, известной примитивности, трафаретности в развязках произведений, схематизме, прямолинейности в делении на мир положительных и отрицательных героев, в недостаточной порой глубине конфликта, несовершенстве жанров проявилась не только идейная и историческая незрелость писателей, но и незрелость реалистического метода на данном этапе. Тем не менее именно с прозой 40—50-х годов связано утверждение нового принципа типизации и нового, реалистического метода. В этом состоит основное значение литературы тех лет. Кроме того, создав большое количество разнообразных типов, ситуаций, сцен, она накопила опыт, необходимый для расцвета будущей реалистической прозы, подготовила условия для победы реалистического направления.

Драматургия рассматриваемого периода развивалась менее интенсивно. Тот жизненный материал, который лег в основу развития прозы, драматургией был использован в меньшей степени. Сочетать введение в область художественного изображения про-

заических, обыденных явлений со сценическими требованиями оказалось задачей трудной. Сохраняют свое влияние традиции романтической драматургии.

Историческая трагедия М. Романовского «Попель и Пяст» (1862) во многом была связана с легендарно-историческими драмами Словацкого. Культ старославянского веча, осуждение немецкого феодализма, солидарность кметов и рыцарей, их единство в борьбе приобретает характер актуальной политической параллели. Кровавого тирана Попеля сменяет в трагедии близкий народу Пяст.

Традиции романтической драматургии продолжил также Аполло Коженёвский (1820—1869), поэт, драматург, переводчик, один из видных деятелей лагеря Красных накануне восстания 1863 г. Герой «Комедии» (1855), написанной в подражание Грибоедову и выделяющейся динамизмом, напряженностью действия, — конспиратор Генрик. Интрига основана на многочисленных препятствиях, возникающих на пути героя к браку. После их преодоления наступает оригинальная развязка: Генрик отказывается от женитьбы, так как это означает для него стать помещиком, владельцем крепостных, что противоречит его убеждениям. В пьесе «Ради наживы» (опубл. 1859), героем которой является тот же Генрик, Коженёвский выводит целую галерею ярко охарактеризованных образов из помещичьей среды. Пьеса относится к жанру комедии нравов, доминировавшему в польской драматургии 50-х годов.

Пьесы для народа Вл. Л. Анчица написаны в духе идеологии земледельческого общества и редактировавшегося писателем журнала «Кмётек», который призван был вести просветительскую деятельность, пропагандировать перевод крестьян на чинш и добрые взаимоотношения между крестьянами и помещиками.

В соответствии с этими задачами Анчицем написана драматическая картинка «Лобзовяне» (1854). Точно так же основная морализаторская тенденция другой его пьесы — «Сумасбродный Блажек» (1856) — заключена в словах: «Блажек думает, что самое большое счастье быть помещиком, а не знает, что у пана в сто раз больше хлопот и забот, чем у батрака». Лишь в пьесе «Сплавщики» (1856) есть некоторые черты критики социальной действительности. Во время отсутствия сплавщика Якуба его семье грозит разорение: богатый торговец, которому она задолжала, грозит описать имущество и забрать дом, ростовщик требует огромные проценты и т. д. Но острого драматического конфликта, серьезной напряженности действия не возникает. Дело кончается счастливой развязкой, что характерно для пьес Анчица. Достоинствами их являются разнообразие крестьянских типов, стремление к индивидуализации персонажей, выразительность и жизненность ряда образов, достигаемая посредством удачных языковых характеристик.

В развитии польской драматургии конца 40—50-х годов можно отметить некоторое расширение круга тем, появление новых персонажей и т. д. Однако она не подымает еще по-настоящему актуальных проблем, не затрагивает основных социальных конфликтов. Социальная драма развивается в Польше позднее, в период расцвета критического реализма.

Начало 60-х годов характеризуется новым общественным подъемом. Существенную роль при этом в Польше играла революционная ситуация, сложившаяся в России.

В патриотической среде рабочих, ремесленников, интеллигенции возникает революционная организация Красных. Из Варшавы она распространяется на другие районы страны. Вспыхнувшие патриотические манифестации нашли живой отклик во всех частях Польши.

22 января 1863 г. началось восстание. Отряды повстанцев с косами и охотничьим оружием начали неравную борьбу с врагом. Целью восставших была национальная независимость и свержение феодализма. Этим объясняется прогрессивный характер движения. Полтора года вооруженной борьбы не принесли победы. Однако восстание 1863—1864 гг. оставило глубокий след в жизни польского народа, а вызванная восстанием крестьянская реформа 1864 г. положила конец феодальным порядкам.

На события 1861—1864 гг. прежде всего откликнулась поэзия. Она поддержала патриотические настроения масс. Варшавские манифестации приветствовали Н. Жмиховская («Бог с Вами»), Т. Ленартович («Лазарь, встань»), Ц. Норвид, В. Сырокомля и др. В. Вольский создает популярные «Повстанческие песни» (1863), К. Уейский выступил в дни восстания 1863 г. с новым циклом «Жалоб Иеремии», стихотворением «Памяти Траугутта» и другими произведениями, полными надежды на освобождение. Характерной чертой поэзии этих лет была ее романтическая приподнятость, политическая тенденциозность. Очень часто ею использовались религиозно-патетические образы и мотивы.

В эти годы в списках появилось большое количество анонимных стихов, песен, драматических сценок в большинстве своем, однако, слабых по форме и неглубоких по содержанию. В них провозглашалось единство всех классов польского общества, воспевалось мужество поляков-патриотов и т. п. Появлялись агитационно-патриотические произведения и в многочисленных подпольных изданиях 1861—1864 гг.

Откликнулась на события восстания и польская проза. Однако романы и повести, посвященные 1863 г. (Ю. Крашевского и др.), относятся уже к новому периоду польской литературы.

Юзеф Игнаций Крашевский

(1812—1887)

Этот день нарушил сонный, размеренный ритм жизни захолустного города австро-венгерской монархии. Толпы ремесленников, крестьян и шляхты с тех земель, где еще звучала польская речь, многочисленные делегации с разных концов Европы переполнили тихие улицы древнего Кракова, воскрешая минувшие времена, когда был он шумной столицей могучей и славной Польской Речи Посполитой.

А на главной площади, возвышаясь над тысячами и тысячами людей, стоял невысокий, пожилой человек, невзрачный, с усталым, изможденным лицом. Человек, прославивший Польшу. Растерзанную, уничтоженную, но живую.

Он не вождь. Не политик. Не трибун. Он — писатель.

И впервые народ так чествовал своего писателя. Пятидесятилетний юбилей его творчества превратился в полную энтузиазма демонстрацию жизненности польской нации, лишенной государственности и разделенной тремя границами. Эта идея народного единства, народного бессмертия пронизывала произведения писателя — и в сознании миллионов его имя, его творчество стало символом этой идеи.

Прекрасная романтическая мечта певцов угнетенной родины — Мицкевича, Словацкого, Красиньского — о поэте-пророке, поэте-вдохновителе, поэте-борце, которому внемлет и которого понимает народ, воплотилась в этом осеннем дне 3 октября 1879 г. Воплотилась лишь ее идея, идеал, ибо многое изменилось со времен романтического перелома — и жизнь, и люди, и воззрения. И наследником романтических «правителей душ» стал не демонический поэт-тираноборец, а трезво мыслящий прозаик-реалист, который обыденно и просто охарактеризовал свой любимый жанр как «скромную кормилицу... пролетария литературы, который почву подготавливает, вспахивает, возделывает и часто первые на ней засевает зерна...»

Его творческий путь, его идеалы и искания не были такими последовательными, ясными, прямолинейными, как это и многие другие его высказывания. Художник боролся в нем с морализато-

Юзеф Игнаций Крашевский

ром-утопистом. И это наложило характерный отпечаток на всё его творчество, где эстетическое совершенство далеко не всегда сочетается с идейной ясностью, а художественный просчет неизменно сопутствует тенденциозности и дидактизму.

Он подвергался резким нападкам консерваторов и клерикалов за пропаганду идей «революции» и «нигилизма». Его обвиняли в разрушении национальных основ, ибо патриотизм он ставил выше религии и костела. И не менее остро критиковали его демократические круги за гуманно-евангелические иллюзии, приведшие его на какое-то время в лагерь реакции, за колебания и половинчатые убеждения.

Теперь, с перспективы времени, когда остыл полемический пыл, когда победили идеи, которые неизбежно должны были победить, и когда человечество решает уже совсем другие проблемы, — стали более понятны ошибки (вероятно, неизбежные) обеих группировок в оценке писателя, как и смысл его собственных поисков и заблуждений, обусловленных его временем, его жизнью, его характером.

Подойти к Крашевскому с меркой «идеолога» и «выразителя интересов» определенной партии, определенного класса лишь на основе отдельных его произведений, выхваченных из контекста всего его творчества, всей его жизни, всей его деятельности, было бы упрощением, исключающим возможность понять и смысл его исканий, и причины частых колебаний и непоследовательности, и внутреннюю драму художника. «Я... слишком красный для Белых и слишком белый для Красных. Но что же поделаешь, если совесть до крайностей доходить не позволяет. И стою я посредине, а когда в тебя с двух сторон стреляют, с обеих получаешь удары» [1].

Гуманизм. Это основная черта его творчества, цель и причина его поисков и программ. Ему — мятущемуся, думающему, ищущему — внушала неприязнь узость и нетерпимость партийных программ, кастовая ограниченность шляхетской идеологии, догматизм и непререкаемость официальной католической доктрины. Все это, по его мнению, разъединяло людей. А он искал общечеловеческую идею, способную их объединить. Искал упорно. Мучительно. Часто наивно. И не находя в действительности, создавал гуманистические мифы евангелических идеалов и патриархальной утопии. Подобно просветителям, он хотел, пытался перевоспитать, убедить деградирующее шляхетско-аристократическое общество, взывая к разуму и чувствам. Убеждаясь в тщетности этих попыток, разочаровывался и потом опять возвращался к своей оптимистической концепции гуманизма. Верил в справедливость. В прогресс. В идеал. С годами эта горячая вера вытес-

[1] Из письма (1886) Крашевского близкому другу, поэту Т. Ленартовичу.

нялась горечью опыта и приходилось менять смысл этих понятий: справедливость божия — справедливость человеческая. Прогресс духа, устремление к патриархальной шляхетско-пейзанской идилии на лоне природы — прогресс разума, развитие экономики, промышленности, городов и торговли. Идеал чистой, нематериальной веры в идеи добра, правды, всеобщей гармонии — идеал общественного созидания, работы и борьбы человека-труженика, человека-мыслителя, человека-творца.

Свое писательское призвание он рассматривал как гражданский, общественный долг. Насущные проблемы современности, интерес угнетенного народа к своему прошлому, видение национального будущего, — все это нашло отражение в его романах, поэзии, драматургии, публицистике, литературно-критических работах, исторических трудах, живописи и общественной деятельности. Его работоспособность до сих пор поражает воображение. Он написал свыше 600 томов, превзойдя Дюма-отца и Бальзака, этих феноменов литературной плодовитости [1]. Современники называли его «титан труда», «человек-институт». Он был первым польским писателем, еще при жизни получившим широкое общеевропейское признание: многие его произведения, едва появившись в польском издании, тут же переводились на русский, немецкий, французский, чешский и ряд других языков.

В глазах польских современников он занял место, опустевшее после великих «пророков» Мицкевича, Словацкого, Красиньского. Потомки не разделили такого энтузиазма в оценке его творчества. И хотя романы Крашевского и поныне переводятся и переиздаются в разных странах мира, а в самой Польше его произведения до сих пор занимают одно из первых мест и в библиотеке массового читателя, и по количеству тиражей, — в истории литературы ему пришлось уступить место Б. Прусу и Г. Сенкевичу, которые, пройдя его литературную школу, превзошли своего учителя.

По-видимому, причина здесь в том, что Крашевский не создал, подобно крупнейшим своим современникам — Флоберу и Бальзаку, Гоголю и Тургеневу, В. Скотту и Диккенсу, — своей единой и целостной идейно-эстетической системы. Его постоянные твор-

[1] На вопрос одного литератора, как он создает свои романы, Крашевский отвечал: «Том, состоящий из 6—10 тысяч строк, я пишу обычно десять дней... пишу на одном дыхании, лишь бы была ведущая мысль и типы. Никаких планов не делаю. Начинаю, а дальше идет как-то само собой, и я в начале романа никогда не знаю, что случится в конце с его героями. Когда кончу, прочитаю все. То, что мне не понравится, выбрасываю, вставляю новые страницы и на них пишу. Не люблю исправлять рукопись и никогда это не делаю. Эту же систему я применяю в отношении своих исторических трудов. Никогда не начинаю работы, пока не переварю материал, который, раз войдя в голову, никогда уже оттуда не испаряется». — A. B. Brzostowski. Ze wspomnień o Kraszewskim. Warszawa, 1912, str. 66—67.

ческие поиски и блуждания сопровождались часто резкими переходами от одной эстетической системы к другой. Увлечение художественным своеобразием одних европейских писателей неожиданно сменялось следованием по стопам других, прямо противоположных по своей творческой манере. Оставляя то новое и оригинальное (как, например, его юношеская концепция исторического романа), что он вносил в литературу, мятущийся Крашевский устремлялся к новым для него литературным горизонтам. Испытывая здесь влияние существующих эстетических традиций, преодолевая их не всегда успешно и последовательно, молодой писатель нередко останавливался на полпути. А его беспокойная натура и упорные поиски своего, оригинального пути в искусстве опять вели в новые, не изведанные им дали. Лишь в поздние годы наступает период определенной кристаллизации воззрений и эстетической последовательности. И именно тогда возникают произведения, выдержавшие самые суровые испытания — испытания времени. И тогда же, возвращаясь к своим оригинальным юношеским поискам, он создает новый для европейской литературы тип исторического романа. Так на склоне лет осуществилась его заветная мечта о своем, неповторимом пути в искусстве. Мечта, бывшая причиной часто наивных юношеских бунтов, нетерпимости к литературным традициям и презрения к «неоригинальным» писателям, заново разрабатывающим традиционные сюжеты. Среди этих писателей были и Шекспир, и Мольер, и Гюго, и Бальзак, была среди них и плеяда писателей национального Просвещения, чье влияние наложило характерный отпечаток на первые литературные опыты юного Крашевского, выступившего под псевдонимом Клеофаса Факунда Пастернака.

Это были коротенькие бытовые зарисовки — «Биография сокальского органиста» и «Вечер или приключения парика», опубликованные в вильненском альманахе «Новорочник Литевски». В том же, 1830 г. издаваемый в Петербурге польский журнал «Баламут петерсбурски» помещает его «Котлеты, правдивый рассказ». Одновременно восемнадцатилетний Крашевский заканчивает свою первую повесть «Пан Валеры», изданную в 1831 г. При всех слабостях, свойственных юношеским дебютам (художественная наивность, поверхностная разработка затронутых тем, композиционная беспомощность), здесь уже ясно вырисовываются некоторые специфические черты творческой личности будущего писателя и идейно-эстетические тенденции, которые вскоре станут ведущими в его романах 30-х годов. Это прежде всего концепция литературной фикции, которую Крашевский, в отличие от современных ему авторов псевдо-сентиментальных салонно-аристократических романов, низводит до минимума, используя в качестве сюжетной основы действительные события, вводя героев, имеющих свои реальные прототипы, описывая непосредственно им самим наблюдаемые пейзажи, ситуации, сценки.

Отсюда вытекает не только стремление к реально-натуралистическому художественному отображению, но и выбор самой тематики. В эти годы бурного расцвета романтизма Крашевский рисует обыденность и повседневность реальной жизни, ее бытовую сторону, обычаи и нравы. Вместо героев-титаноборцев он вводит прозаичных горожан — ремесленников, купцов, аптекарей. Вместо борьбы непримиримых стихий и фольклорной экзотики — городская улица, кабак и пьяные утехи. Вместо эмоциональной взволнованности и патетики — едкий сарказм, горькая усмешка, мягкая ирония.

«Писать баллады? Быть романтиком? — вопрошает Крашевский в самом начале первой своей повести, — вот способ снискать славу в сегодняшние времена. Эти чувствительные стихи, которые столько людей обожают, не понимая, эти сходства, эти образы, эти чувства горячие за сердце хватают! Молоденькие барышни, скрывшись в уголках, любят читать об этих буйных страстях и заливаться слезами, причины которых они не видят... Юноша хватает книжку, учится любить, забывает склонения и вздыхает, как нанятый, перед первым увиденным чучелом. Старец тоже читает... приглаживает перед зеркалом облысевшую голову, выпрямляет ноги... ударяется в несвоевременное волокитство, покупает себе жену и двоих людей делает несчастными. Ой! Не хочу быть романтиком».

Эта едкая пародия на романтизм и романтическое мышление, романтическую моду в сочетании с характерными морализаторскими нотками, знакомыми еще со времен «Монитора» и публицистики знаменитого «Товажиства Шубравцев», связаны со специфической интеллектуальной атмосферой Вильна, куда в сентябре 1829 г. приезжает Крашевский после школьных лет, проведенных в Бялой (на Полесье), Люблине, Свислочи. Здесь он поступает на медицинский факультет вильненского университета, но страсть к литературе, пробудившаяся еще в гимназии, равно как и первые поэтические опыты тех лет [1], сделали свое дело — вопреки воле отца юный Крашевский переходит на литературный факультет. Здесь после разгрома филоматов, ухода Лелевеля и других профессоров преобладали философско-эстетические воззрения просветительного периода. Привитая в школе и дома слепая вера в католические догмы постепенно уступает место трезвому скептицизму и рационалистическим убеждениям. Отсюда берет начало подчеркнутый антиромантизм Крашевского и большинства его сверстников, дебютировавших в «Новорочнике», отсюда и его тенденция к документальной реалистичности описаний, склонность к бытовизму и иронии, и характерному для

[1] В школе Крашевский сделал перевод басен Лафонтена, писал стихи, балладу «Монастырь на горе», поэму о четырех порах года и издавал рукописную газетку по образцу (факт знаменательный для его вкусов и взглядов) «Вядомостей бруковых».

просветителей критицизму в освещении настоящего и прошлого. В польской литературе тех лет это течение, довольно сильное и отнюдь еще не уступающее романтизму, было отмечено именами А. Фредро — в драматургии, Ф. Скарбка и Э. Ярачевской — в художественной прозе.

Первые повести Крашевского и по форме и по тематике близки его литературному дебюту, представляя собой разросшиеся бытовые зарисовки, где повествование (как у Стерна и его польского последователя Ф. Скарбка) прерывается разного рода авторскими отступлениями, а сюжетная линия в сущности распадается на несколько эскизно начертанных сцен, в каждой из которых выступают новые персонажи, охарактеризованные (как в романах Красицкого и его последователей) одной — двумя характерными чертами, зачастую карикатурными, доведенными до гротеска. И сюжет, и характеры статичны. Главные персонажи фактически отступают на второй план (как у Скарбка), теряясь среди множества второстепенных фигур, заполняющих отдельные сценки, где им отведена ведущая роль. Такая конструкция обусловлена тем, что главное для писателя — не развитие определенной темы, не отображение каких-либо проблем. Не интересует его и психологическая глубина образа. Он охвачен страстью живописания жанровых сценок и типов, как бы взятых с натуры, ибо, по его словам, «желая увидеть людей какими они есть, нужно больше смотреть сквозь окна и дырки, а не лицом к лицу». И тут Крашевский идет по стопам просветительских романистов (Лесаж, Вольтер, Стерн). Из современных писателей наиболее близки ему Бальзак, Вашингтон Ирвинг и русская натуральная школа. Его повествование, окрашенное характерной для просветительской прозы тонкой иронией и едким сарказмом, одновременно привносит новую для польского романа технику художественного воссоздания места действия: писатель тщательно выписывает характерные детали пейзажа, построек, убранства комнат, а также одежду и внешность действующих лиц. В стремлении к правдивому отображению человеческих отношений Крашевский (подобно Скарбку) отбрасывает псевдосентиментальную выспренность в изображении чувств. Любовная интрига, как в «Досвядчиньском» Красицкого, едва намеченная, сходит на второй план. И так же, как Красицкий и Скарбек, пародируя патетическую возвышенность сентиментальных порывов, Крашевский внешне серьезные положения снижает комизмом самой ситуации.

В начале декабря 1830 г. учебу в университете и литературные занятия начинающего писателя прерывает арест за участие в подпольной работе. В тюрьме, а затем в тюремной больнице Крашевский пробыл до марта 1832 г., избежав ссылки лишь благодаря стараниям влиятельных родственников. Отныне его пребывание в Вильно, где университет был уже закрыт царскими

властями, становится вынужденным: он находится под строгим полицейским надзором.

Теплый прием, оказанный читающей публикой Вильна «Пану Валерию» (1831) и только что вышедшему «Большому свету маленького городка», утвердил Крашевского в выборе писательского поприща. К этому времени относится наметившееся уже в последней его повести новое увлечение — на этот раз произведениями немецких романтиков Эрнста Теодора Гоффмана и Жана Поля Рихтера. В их творчестве Крашевского привлекали необычные, цельные характеры героев, одержимость которых нередко граничила с помешательством, безудержная борьба страстей, эмоциональная насыщенность атмосферы повествования — все, что поэтизирует прозаическую действительность, что существует в реальной обыденности и одновременно противостоит ей, придает серой повседневности необычные, яркие краски и вырывается из нее, возвышается над ней, делая ее волнующей, захватывающей и интересной. Уже в «Большом свете маленького городка» появляется романтическая условность отдельных сцен (танец вещей), в дальнейшем подобная фантастичность и экстравагантность будет пронизывать и образы, и ситуации, и сам сюжет. Герой, желая познать психику и эротические ощущения женщины, продает дьяволу душу, превращаясь в демоническую любовницу («Леон—Леонтина»); люди, ощущающие полноту жизни, преисполненные счастья и слепой веры оказываются... сумасшедшими, а оригинальная, ищущая и страдающая натура постигает гармонию, лишь сойдя с ума («Бедлам»). Этот цикл фантастических повестей, куда вошли также «Пир нищего» и «Фанатик музыки», впоследствии стал частью сборника «Литературных, фантастических и исторических путешествий» (1838). Восприняв романтическое начало, Крашевский отказывается от мотивировки событий, воссоздания реального фона действия, отображения характерных явлений действительности. Он стремится проникнуть в глубину противоречивой человеческой сущности, отобразить сложный мир человеческих чувств, переживаний и конфликтов с чуждым и враждебным окружением. Знаменательно, что в это время Крашевский дебютирует и как поэт. В его неоригинальных романтических стихах, проникнутых пессимизмом и увлеченностью экзотикой, переплетались характерные нотки поэзии Рихтера и раннего Мицкевича.

Поэтика фантастического цикла наложила характерный отпечаток (концепция характеров, разработка конфликта чувств, стиль повествования) и на первые исторические повести Крашевского, явившиеся результатом его увлеченной работы в вильненских архивах.

В то время как польские романтики шли по стопам В. Скотта, идеализируя прошлое (одни, как Мицкевич и Словацкий, — в поисках традиций борьбы за национальную независимость,

другие, как Жевуский и Грабовский, — видя идеал в давно минувшем, не веря в будущее и отрицая общественный прогресс), Крашевский свое ви́дение истории основывает на объективном, научном исследовании документов и материалов минувших времен. Именно отсюда он берет и сюжетную основу, и главный конфликт, и персонажи. То, что у В. Скотта было только фоном, у Крашевского выдвигается на первый план, а главное в романах английского писателя и его последователей — любовная интрига (т. е. литературная фикция) — не несет у Крашевского непосредственной сюжетной нагрузки, так же как и в его бытовых повестях (причем даже эта интрига зачастую основана на фактах и лишь частично восполнена элементами творческой фантазии). И так же, как в своих бытовых повестях, Крашевский стремится здесь к документально-натуралистическому отображению не эффектных, вымышленных ситуаций и типов (как у В. Скотта), а достоверных событий и персонажей, не к воспроизведению определенных процессов, тенденций, проблем, а к художественно пластичному изображению быта, нравов и психологии конкретной исторической эпохи. И здесь крылась причина его творческого поражения как художника: структура бытовой повести исключала синтез эпохи. Смешалась и сама перспектива отображения: все проблемы — и малые, и ведущие — представали в одной плоскости, точно так же, как известные исторические фигуры и документально достоверные персонажи терялись среди множества второстепенных и вымышленных действующих лиц. В «Костеле святого Михаила в Вильне» (1832) центральный конфликт периода наступления контрреформации сводится к пьяной драке (действительно имевшей место) католиков и кальвинистов. «Я хочу писать так, как было, и даю исторические картины», — писал Крашевский в предисловии. Но ни объективное воспроизведение реальных событий, ни ссылки на конкретные исторические документы не помогли писателю создать действительную, впечатляющую по своей полноте и реальности картину эпохи, ибо он, не доверяя творческой фантазии, отказываясь от психологической обрисовки образов, не желал простую канву фактов превратить в литературную фикцию, не желал от отдельных исторически достоверных эпизодов и персонажей подняться к обобщению, декларируя три года спустя свою выкристаллизовавшуюся концепцию: «... Роман и повесть являются картиной какой-либо эпохи, мира, жизни, видимой не всеобъемлющим, обобщающим взглядом историка, а крохотным, фламандским, микроскопическим зрачком» [1]. Второй исторический роман Крашевского «Последний год правления Зыгмунта III» (1833), основанный на мемуарах Альберта Радзивилла, истори-

[1] O romansopisarzach polskich. — «Wizerunki i roztrząsania naukowe», t. II, 1836.

ческих документах и трудах Сярчиньского и Нарушевича, иллюстрировал все достоинства и недостатки этого метода, точно так же как рассказ «Именины» (о любовных интрижках Юзефа Понятовского) и повесть «Мастер Бартломей», где описание жизни краковских горожан при Зыгмунте III приобретает характер чисто бытовых зарисовок. В обоих романах, так же как и в первой повести Крашевского, чувствуется сильное влияние просветительского скептицизма со свойственным ему критическим отношением к прошлому и откровенным антиклерикализмом, отразившимся в сатирических образах католических и кальвинистских пастырей, в саркастическом тоне описаний религиозных стычек, в страстном обличении иезуитов и религиозного фанатизма. Прежде всего за это — не только и (может быть) не столько за отход от насаждаемого М. Грабовским вальтерскоттовского образца — обрушилась на Крашевского группа «Тыгодника петерсбурского», как, впрочем, и благочестивые вильненские христиане. Совсем еще юный, запальчивый писатель болезненно воспринял этот удар и на время вообще отказался от исторической тематики. В поисках заработка Крашевский переводит роман П. де Кока «Белый дом», составляет польско-русско-французский словарь, а свободное время отдает не только научным занятиям, но и развлечениям, свойственным его возрасту. Из прогулок по вильненским предместьям, мещанским улочкам и кабакам, из непосредственного знакомства с мещанско-шляхетским полусветом и затхлой атмосферой провинциального мирка рождается «Пан Кароль» (1833) — новый роман Крашевского, предвещающий характерные тенденции его прозы второй половины 30-х годов. Эта смешная и грустная история вильненского донжуана впервые в творчестве писателя предстала не в юмористическом и насмешливо-ироническом освещении. Едкий сарказм, беспощадная сатира, горький скепсис выдают явную тенденциозность и обличительную направленность романа, что обусловило новые принципы композиции отдельных сцен, характеров, ситуаций. Все строится на резком, контрастном сопоставлении слов и поступков, намерений и обещаний, мыслей и чувств, обнажении лживости и лицемерия, тупости и своекорыстия, беспринципности и аморальности «добропорядочных» обитателей городских особняков. Здесь нет положительного героя, нет идеала, нет мечты. Показывая персонажи в действии, раскрывая их мысли в диалогах, писатель старается избегать прежде столь характерных для его творческой манеры авторских отступлений, характеристик и сентенций, замедляющих ритм повествования, нарушающих его последовательность и логичность, расшатывающих само композиционное целое. Единая, выдержанная сюжетная линия явилась результатом существенных изменений в литературно-теоретических взглядах Крашевского: отказываясь от своей мозаичной техники отдельных «картинок», он строит фабулу на

основе причинно-следственной связи отдельных эпизодов, а действие сосредоточивает вокруг центральной фигуры главного героя. Увлечение Гоффманом и французскими романтиками сказалось в усилении роли единой, организующей темы, а в описательном плане повествования обозначилась тенденция к эмоционально насыщенной экспрессивности стиля.

В июле 1833 г., освободившись от полицейского надзора, Крашевский возвращается в родительское имение Долге (Гродненский повят). Упреки отца по поводу «недостойных» шляхтича литературных увлечений сына и настойчивые попытки сделать из него добропорядочного помещика ни к чему не привели. Все свободное от хозяйственных занятий время юный литератор отдает творчеству, публицистике, увлекается изучением исторических материалов.

Новые темы, как и прежде, рождаются из непосредственных наблюдений, новых знакомств и личных впечатлений. Так появляется своего рода провинциально-шляхетский эквивалент «Пана Кароля» — «Импровизация для моих друзей», а затем принесшие Крашевскому широкое признание «Четыре свадьбы» (1834).

Этот роман создал атмосферу общественного скандала. Жизнь шляхты, изображаемая в сентиментальных повестях как аркадская идиллия на лоне природы, предстала во всей своей угнетающей правде бессмысленного, жестокого и темного бытия: алчность, религиозный фанатизм, бессердечность и тупость заскорузлой в своем невежестве шляхты; духовные лица, благодушно беседующие во время молитвы о доходах, охоте и благодарящие бога за смерть ближних, сулящую новые прибыли за панихиду. Из этого беспросветного мира тщетно хочет вырваться Юлия. Меняя мужей, чтобы достигнуть материальной независимости, меняя любовников, чтобы забыться в безудержном эротизме, она губит молодость, мечты, жизнь. Роман потряс современников глубоким трагизмом, необычным для прежнего тона художественной прозы Крашевского. Новым для его творческой манеры было и стремление к психологической разработке главного образа.

В 1838 г. выходят два тома «Поэзии» Крашевского — стихов, не отличающихся оригинальностью, с явным влиянием раннего Мицкевича и Байрона. Интересна лишь стилизация под литовский фольклор (в то время Крашевский увлекается историей Литвы, пишет монографию о ее столице). Увлечение поэзией было серьезным — писатель даже колебался в окончательном выборе между нею и прозой. К этому времени относится знакомство Крашевского с А. Урбановским, страстным библиофилом, любителем истории, музыки, искусства. Вырываясь из-под тягостной опеки отца, писатель целые месяцы проводит в Городце, волынском имении Урбановских, а в 1838 г., взяв в аренду расположенную невдалеке деревню Омельно, он женится на племяннице своего старшего друга Зофье Вороничувне. Благодаря новым родствен-

ным связям Крашевский сближается с католической консервативной группировкой «Тыгодника петербурского» (Ю. Пшецлавский, ксендз И. Головиньский, Г. Жевуский, М. Грабовский). Молодому провинциальному литератору импонировало знакомство с этими высокообразованными людьми, талантливыми писателями и литературными критиками из высших аристократических сфер. Однако поддаваясь их личному обаянию, сотрудничая в их влиятельном, популярном журнале, Крашевский никогда полностью не разделял их взглядов, отнюдь не поддаваясь лести восторженных рецензий и не уступая раздраженным репликам и злобной, язвительной критике. Прежде всего в «Тыгоднике» (начинающий писатель сотрудничал и с другими журналами) расцветает талант Крашевского-публициста, который приобретает широкую известность. В своих дневниках, дорожных очерках, репортажах, рецензиях и литературной полемике он, подобно своим предшественникам времен Просвещения, популяризируя гуманные идеи, стремился пробудить в массах шляхты и горожан интерес к актуальной общественно-этической проблематике, к литературе, науке, искусству. Из его литературно-критических выступлений этого периода наибольшую известность приобрела статья «О польских романистах» (1836), где подчеркивается роль западноевропейского Просвещения в развитии современного романа, критикуется польская псевдосентиментальная салонная повесть, а «Пан Подстолий» и «Ян из Тенчина» охарактеризованы как высшее достижение национальной художественной прозы. В нашумевшей острополемической статье «Как делаются новые книги из старых. О литературной краже» (1837) Крашевский со свойственной его возрасту увлеченностью, не учитывая исторической специфики, обрушивается и на Кохановского, и на Красицкого, Нарушевича, Трембецкого и своих современников — польских и западноевропейских романтиков — за их «неоригинальность», выразившуюся в разработке традиционных тем и сюжетов. Но главное острие было направлено против многочисленных польских эпигонов классицизма и романтизма. И не случайно именно с этой статьи начинается длительный разлад Крашевского с литературной средой, приведший к почти полной его изоляции. К этому времени относятся и историко-литературные статьи Крашевского «Литература в Вильне в начале XIX в.» (1837) и «Прошлое и будущее романа» (1838), до сих пор не утратившие своей научно-познавательной ценности.

Бурную полемику и горячие протесты демократической среды вызвал публицистический цикл «Асмодей» (1837—1839), воспринятый несколько односторонне (впрочем, не только современниками, но и многими литературоведами нашего времени). Обрушиваясь на капиталистическую действительность Франции, которая для современников была не только символом демократии и прогресса, но и убежищем польских борцов за национальную независимость, Крашевский отнюдь не отрицал необходимость обще-

ственного развития и не идеализировал прошлого, как это пыталась представить группа «Тыгодника». Как гуманист, писатель обличал аморальность, вопиющую несправедливость и катастрофический классовый раскол общества, сопутствовавший капиталистическим преобразованиям. Это особенно ярко проявляется в публиковавшемся параллельно цикле «Моральные болезни XIX века» (1837—1841). В «Асмодее» эта критика переплетается с тревогой за самобытность национальной культуры порабощенной Польши, самобытность, оказавшуюся под угрозой космополитизма и слепого преклонения перед Западом просвещенных сфер общества. Настоящее и будущее польской культуры Крашевский видит в развитии лучших традиций национального прошлого. С этой концепцией связаны и специфические славянофильские убеждения писателя, складывающиеся именно в этот период и связанные с его увлечением польской историей, археологией, этнографией и фольклором [1], взгляды, отнюдь не соответствующие официальному русско-монархическому славянофильству и связанной с ним группы «Тыгодника». А тенденциозно-одностороннее суждение о западноевропейской цивилизации изменится после первой же поездки писателя за границу (1858).

Между тем Крашевский становится популярнейшим писателем, книги которого, как вспоминает Т. Т. Еж, читаются взахлеб даже среди тех, кто ранее никогда не проявлял интереса к литературе. Его романы кружат среди бедной шляхты, однодворцев, арендаторов, лакеев, писарей, горничных и мелких служащих в имениях, «не доходя до крестьянского сословия, о просвещении которого тогда еще и речи быть не могло». Благодаря Крашевскому исполнилась заветная мечта просветителей: «Чтение утратило развлекательный характер, оно вошло в жизнь». Т. Т. Еж описывает, как даже в далекой провинции все разговоры неизбежно сводились к романам Крашевского, а тем, кто их еще не успел прочитать, тут же пересказывалось содержание. «Пересказ романов Крашевского в шляхетских поместьях стал всеобщим обычаем... Естественно, что к интересу, который пробуждали его книги, присоединялось любопытство относительно личности самого автора. О Крашевском разные, нередко удивительные кружили вести» [2].

Жизнь в Омельне с ее многочисленными хозяйственными занятиями, непредвиденными материальными трудностями, семей-

[1] Современные историки многим обязаны Крашевскому, который старательно собирал, обрабатывал и опубликовывал документы прошлого. К наиболее ценным публикациям относятся «Памятники истории обычаев в Польше XVI и XVII вв.» (1843), дневники, мемуары, письма известных деятелей прошлого. Писатель популяризирует фольклор, издает в своей художественной обработке произведения плебейской литературы XVI в. («Исторические рассказы и картинки», 1843).

[2] T. T. Jeż. Wspomnienia o Kraszewskim. Warszawa, 1888, str. 25—31.

ными хлопотами и главное — среди темного провинциально-шляхетского окружения угнетала писателя, отрывала его от обычных занятий. Растет критицизм писателя и одновременно приходит пора переосмысливания того, что раньше казалось ясным. Разлад между мечтой и действительностью, поиски реального идеала, своего места в жизни, противоречивая осознанность роли писателя и внутреннего трагизма творческой личности среди обыденной повседневности и обязующих общественных принципов — все это, наметившись в «Жизни сироты», «Мачке и Мачусе», вылилось в потрясший современников своей глубиной, неприкрытой правдой, безысходным трагизмом и горьким иронически скепсисом роман «Поэт и мир» (1837) [1]. Его герой — романтически-мечтательный, впечатлительный, стремясь воплотить свои чистые идеалы в поэзии и жизни, ищет гармонию между своими возвышенными грезами и действительностью. Но жестокая реальность, будничные заботы, прозаическая повседневность внутренне опустошают его, раздавливают его утонченную и пассивную натуру, губят в нем и поэта, и человека.

Когда-то двадцатилетний Крашевский писал: «Немецкий Вертер застрелился, французский замкнулся бы в каком-нибудь монастыре с миниатюрной своей Лоттхен и ее локоном; английский, если бы буквально не подражал немцу, поехал бы по крайней мере в Швейцарию упасть с какой-нибудь скалы или уморил бы себя голодом; испанский отравил бы соперника, себя, ее и каждого, кто бы стал на его пути; наш Вертер запил бы с горя или подался на военную службу». Густав выбрал первое. В его трагической судьбе и тягостных размышлениях многое из пережитого самим автором. Так же, как и молодой Крашевский, Густав не может смириться с мыслью о глубочайшей пропасти, разделяющей мечту и действительность. Так же как создатель «Асмодея», он обличает мир без чистой идеи, мир низменных идеалов, мир утилитаризма, своекорыстия, погони за денежным мешком и филистерским благополучием. Фабула, основанная на воспроизведении переживаний, внутреннего мира героя не отличается строгой продуманностью композиции, нет здесь и яркой галереи типов, столь свойственной предыдущим романам Крашевского. Новое — это тонкий психологизм, возросшее мастерство слова, глубокий и проникновенный лиризм в сопоставлении с мягкой и горькой иронией, что соответствует двум плоскостям повествования: внутренний мир героя и действительность; возвышенная мечта и земная правда. Контраст идей подчеркивается контрастным стилем. Романтическая концепция героя, конфликта и стиля переплетается с реалистической критикой общества, действительности, искусства. «Поэт и мир» — это полемика с романтизмом пока еще в рам-

[1] Вскоре после польского издания (1839) появился русский перевод, а немного позднее немецкий, французский, чешский и сербский.

ках самого романтизма. Крашевский отнюдь не идеализирует своего героя, показывает его неизбежный крах: его взгляды, его идеи, его концепция искусства слишком оторваны от жизни и не соответствуют реальной действительности. Это было художественным отображением интеллектуальной переоценки Крашевским собственных своих убеждений, это был спор с «Дзядами» и романтизмом, начатый уже А. Фредро (не случайно герой «Поэта и мира» так же, как и «Девичьих обетов», носит имя героя «Дзядов»). «Поэт и мир» предвещает не только новую, реалистическую польскую литературу, но и неизбежный отход от романтической идеологии эмиграционных поэтов.

Романтические герои «Дзядов», «Небожественной комедии» и «Кордиана» так же, как герой Крашевского, сталкиваясь с реальной, прозаичной действительностью, переживают глубокую личную драму. Но эта же действительность убеждает их в необходимости борьбы за ее преобразование. Герой Крашевского отрицает борьбу: для него она попросту нереальна, он не видит для нее предпосылок в изменившейся польской действительности, от которой были оторваны поэты и политики эмиграции. Это не только различия во взглядах героев, это и различия в убеждениях художников, в их оценке польской реальности, польского общества, в их взглядах на роль поэта: полному романтического оптимизма культу творца-пророка пессимистически, с горькой иронией противопоставлен человек, сломленный жизнью и безнадежно деградирующий. Известие о его смерти затерялось среди объявлений о ценах на шерсть и возможности приобрести шкаф. С речью над его могилой выступил самозабвенный графоман-оптимист Перелка (в дословном переводе — жемчужинка). Это уже откровенная и едкая пародия. И не удивительно, что роман, пользовавшийся колоссальным успехом, был встречен острой критикой со стороны связанных с романтическими веяниями демократических кругов, которые к тому же не могли простить Крашевскому связь с «Тыгодником». В период заговора Конарского, роста конспирации и общего политического оживления гуманно-просветительская позиция Крашевского явно не устраивала демократическую среду Познани и Варшавы, требовавшую решительного выступления писателя на их стороне. Но Крашевский упорно шел своим путем, по-прежнему не принимая на веру готовые истины враждующих группировок. Не удаются и попытки группы «Тыгодника» полностью ассимилировать популярного писателя: об этом свидетельствуют его новые исторические романы «Хроника Станьчика» (1841), «Последняя из князей Слуцких» (1841), «Краковские жаки» (1845), где Крашевский остается верен технике своих первых исторических повестей и своему методу правдивого воссоздания исторических событий вопреки теории «национального романа» М. Грабовского, который, идеализируя феодальное прошлое, противопоставлял его современности и про-

грессу, постулировал поэтизацию исторического материала и использование его лишь в качестве фона литературной фикции. Демократическая среда доброжелательно восприняла антиклерикальные мотивы новых романов Крашевского, развенчивающих магнатскую верхушку, сарматскую дикость и религиозный фанатизм феодальных времен. Это было использовано и в идеологической полемике с группой «Тыгодника». Не отказался Крашевский от своих идей и в «Зыгмунтовских временах» (1846), где под влиянием Грабовского он использует вальтерскоттовские принципы композиции и развития сюжетной линии.

Знаменательно, что до сих пор в романах Крашевского не появлялся положительный герой, а его видение мира было проникнуто иронией и критицизмом.

Новое, антиромантическое отношение к действительности, выкристаллизовавшееся в период создания «Поэта и мира», сопутствовавший этому пессимизм и разочарование сменяется поисками ведущей идеи, которая, по мысли Крашевского, способна была бы преобразовать общественную несправедливость, восстановить утраченную гармонию человека и созидаемой им действительности. Это организующее начало, способное объединить враждующих людей в общем стремлении к гуманистическому идеалу, писатель (не без влияния Урбановских и группы «Тыгодника») ищет в христианстве. По-прежнему испытывая неприязнь к религиозным догмам, фанатизму, клерикалам и ультрамонтанам, он, в отличие от своих добровольных и настойчивых менторов, отвергая официальный католицизм, обращается к чистоте евангелического учения и фольклорным мифам патриархальной гармонии, равенства и справедливости. Это наложило характерный отпечаток на повести «История бледной девушки» (1841), «Всю жизнь бедная» (1840), «Пан Твардовский» (1840), поэму «Дьявол и женщина» и поэтический эпос, основанный на литовском фольклоре и истории «Anafielas» [1]. Здесь тенденциозность, на которую раньше так страстно обрушивался Крашевский, считая ее несовместимой с истинным искусством, предрешила художественное несовершенство этих произведений. Знаменательно, что с этого времени меняется и отношение писателя к эпохе национального Просвещения. Проводя евангелическое отождествление идей и морали, Крашевский видит причину крушения Речи Посполитой в отходе просветителей от христианской этики, результатом чего явился разврат, легкомыслие, эпикуреизм, лишившие реформаторов

[1] Слово заимствовано Крашевским из «Истории Литвы» Т. Нарбутта, согласно которому это было название рая в литовских языческих мифах. Основная тема эпической трилогии Крашевского («Песнь о Витоле», 1840, рус. перевод 1841; «Миндовг», 1842; «Витольдовы сражения», 1844) — героика минувшего Литвы, вечность ее духа, вознесшегося на небо, вступающего в национальных героев и страдающего за судьбы народа.

способности к решительному и активному действию. Этой наивно-односторонней оценки писатель (с некоторыми поправками) придерживался до конца жизни. Полемизируя с Жевуским, идеализировавшим шляхту этих времен, Крашевский правдиво воссоздает быт и нравы эпохи, подчеркивает роковую роль сарматизма и магнатов, погубивших страну, но одновременно из его поля зрения исчезают ведущие тенденции того времени. Предвзятость писателя обусловила его упрощенно-одностороннее изображение эпохи, сместила пропорции, заслонила истинную драму и героизм того времени, тех деятелей, борцов и поэтов [1].

Однако не всегда удавалось писателю подчинить свой талант тенденциозности, ограничить его узкими рамками заранее выработанной концепции. В романах о современности творческая натура писателя, чутко реагирующего на острые проблемы общества, преодолевает болезненную раздвоенность художника и морализатора. В период обострившейся идейной борьбы и политического раскола Крашевский возрождает просветительский идеал литературы общественной, несущей в массы гуманные идеалы, что, однако, в отличие от просветителей, не отождествляется с тенденциозностью, губительной для искусства. Знаменательно, что в своих литературно-теоретических выступлениях этого периода [2] Крашевский остро критикует современных романтиков, которые «вместо того, чтобы описывать свою страну, своих современников, себя, описывают байроновских воевод, каких-то старост в немецком стиле и женщин — итальянок и испанок». Высмеивая псевдоромантические описания героев и страстей, ничего общего не имеющих с реальной жизнью, Крашевский выступает за художественное воспроизведение, основанное на социальном, психологическом познании действительности: «Чтобы быть поэтом, нужно учиться. Разве что в ошалевшей голове родилась дикая мысль... сонетизирующих и поэматизирующих барчуков, что для поэта вполне достаточно двадцати

[1] Эпоха Просвещения в различных ее аспектах — политическом, авантюрном, бытовом, приключенческом — отображена в романах «Maleparta» (1844), «Дьявол» (1855), «Древнепольская любовь» (1858), «Мачеха» (1872), «Последние минуты князя воеводы» (1875), «Блудный сын» (1878), «В поте лица» (1884) и других (всего 31). Тенденциозность большинства этих романов обусловила и их характерные художественные слабости: там, где действительность отображалась объективно, Крашевский зачастую свои идеи вынужден был воплощать не в сюжетном развитии действия и даже не в конкретных образах, а в декларативной форме авторских отступлений. Изображенные односторонне исторические персонажи тем самым утрачивали не только свои характерные черты, но и колорит своего времени, психологию своей эпохи. Искажение действительности в этих романах было отмечено уже современниками Крашевского, ведущими историками и литературоведами (Смоленьский, Хмелёвский).

[2] Сборники «Studia Literackie». Wilno, 1842; «Studia Literackie Nowe». Warszawa, 1843.

с лишком лет, разочарования миром, листа бумаги и бутылки чернил».

Подчеркивая организационную роль идеи в действительности, Крашевский переносит это и в сферу художественного отображения. Преодолевая свою просветительскую концепцию «фламандского зрачка», когда вся фабула распадалась на отдельные жанровые сценки, Крашевский теперь концентрирует материал, нанизывает отдельные эпизоды, группирует персонажи вокруг единого стержня, которым является определенная общественная проблема, выступающая как организующее начало интриги, действия, сюжетного развития. В силу специфики творческой личности Крашевского, литературный вымысел в его романах почти отсутствует — сюжетный замысел, типы и события писатель черпал из жизни, но, как он сам замечал, «...не слепо. Искусство требует одновременно выбора и правды. Ни фотографии ее никогда не заменит, ни бездумный реализм... Во всей моей возне вокруг проблемы искусства, которое было для меня, может быть, самым важным, увы! неизменно выступала проблема цели и потребностей времени».

Новые эстетические воззрения Крашевского, новая оценка действительности связаны с жизнью писателя в новоприобретенном имении Грудэк (около Луцка), его выездами в Киев и Одессу (1843), когда он глубже и непосредственно познает быт и взаимоотношения разных сословий, внимательно изучает новые философские и экономические доктрины. Не случайно, уже с 1841 г. начинается охлаждение его отношений с группой «Тыгодника» и определенное сближение с демократической литературной средой Варшавы. Именно в этот период Крашевский создает свой крупнейший роман «Волшебный фонарь» (I ч. — 1843, II ч. — 1844), который, по словам Э. Ожешко, был не только свидетельством художественного мастерства писателя, но и актом гражданской отваги, ибо читатели в то время «были исключительно из тех классов и людей, в изображении которых автор не поскупился на штрихи правдивые, но темные». Как в волшебном фонаре, на страницах романа мелькают картины города и провинциального захолустья, аристократического салона и крестьянской избы, шумной пестроты ярмарки и тиши помещичьей усадьбы, мещанского особняка и деревенской корчмы. Сменяя друг друга, проходит череда аристократов и крепостных крестьян, шляхты и буржуазных парвеню, духовных лиц и купцов, ремесленников и интеллигенции. Внешне — это типичная композиция просветительского романа «больших дорог», однако отдельные эпизоды, сценки, ситуации и богатейшая галерея типов уже не складываются в чисто бытописательский калейдоскоп. Все здесь подчинено единой идее — дать панораму социальной жизни польского общества во всех его противоречиях, во всей полноте насущных проблем и ведущих тенденций. Это

обусловило и специфику художественного отображения конфликтов, и метод углубленной психологической характеристики героев как представителей определенной социальной среды, и сам принцип типизации и отбора характерных деталей. Наметившиеся в начале романа просветительские принципы построения сюжета явно не соответствовали самой идее художественного замысла. И поэтому по мере развития действия они были вытеснены элементами сюжетной конструкции, характерной для художественной прозы критического реализма: центральная интрига романа — бальзаковский мотив «последней любви женщины» и «первой любви мужчины» — стал исходным пунктом и основой живописания моральной деградации, экономического краха и интеллектуального тупика, в котором оказалась польская аристократия, замкнутая, эгоистичная, чуждая новой изменившейся действительности и далекая от общественных устремлений, в сущности ставшая уже анахроничной каста. На фоне этой угнетающей, пессимистической картины впечатляюще и свежо прозвучала «История Савки» — один из эпизодов романа, вскрывающий тот аспект, тот угол зрения, под которым писатель видит, описывает, оценивает польскую действительность, мелькающую в «Волшебном фонаре». Этот рассказ крепостного Савки о неимоверной мужицкой нужде, о жестокостях панских прислужников и деморализации крестьян в условиях крепостничества, рассказ о христианской покорности и переполнившейся чаше человеческого терпения, о сломленном и возрожденном человеческом достоинстве, рассказ о бунте и смирении был в период только что вспыхнувших дискуссий о крестьянском вопросе предостережением шляхте, был и ее обличением. В художественной литературе это явилось первым утверждением того, что картина современного польского общества не может быть полной без крепостного крестьянства. Мужик Савка, единственный и одинокий положительный герой «Волшебного фонаря», уверенно вошел в польскую литературу, предвозвестив персонажей «крестьянских романов» Крашевского, одиноких мужицких правдоискателей, занявших место рядом с такими же одинокими и мятущимися героями «Дзядов», «Кордиана» и «Небожественной комедии», героями, которые так и не нашли суровой земной правды.

Романтическое смятение, страстность и глубокий трагизм непримиримых противоречий-стихий — это внутренний облик героини первого «крестьянского романа» «Уляна» (1843). Легкомысленное и жестокое «панское» счастье, обреченность и гибель обманутой женщины — это психологическая и социальная правда крепостной действительности. Взаимопроникновение этих двух начал наложило характерный отпечаток на весь крестьянский цикл Крашевского, герои которого, темы и даже отдельные сценки полностью взяты из жизни. Работая в этот же период над

историческими романами, писатель подчеркивал необходимость научного, документально-правдивого отображения прошлого. Крашевский-историк всю жизнь стремился к отождествлению научной правды с художественной в произведениях Крашевского-писателя. Поэтому его романы о современности стали не только художественными произведениями, но и документом эпохи.

«Мысль создания крестьянских картин подало мне пребывание в деревне и сближение с крестьянством... Двадцать лет я постоянно вращался в крестьянской среде, слушая, наблюдая, вызывая рассказы. Вот истинный генезис этих романов», — писал Крашевский. Из этого, однако, не следует, что его произведения 40-х годов всего лишь плод «бездумного реализма», простое перенесение фактов действительности в художественное повествование (как в ранних произведениях). Прототипом Уляны была жена служащего в шляхетском имении. В романе — это крепостная крестьянка. Тем самым основной конфликт, которому подчинены все средства художественной типизации, вскрывает социальные противоречия, общественную несправедливость, уродующую человеческие отношения, коверкающую характер, ломающую естественную гармонию человеческой натуры. Это предопределяет и трагическую судьбы Уляны и ее мужа — тех, кто уже в силу своего происхождения лишен элементарных человеческих прав на искренность, на чувства, на любовь. Так романтический натурализм Крашевского перерастает в реализм. Реализм критический. Уляна и пан Тадеуш — это уже не сентиментальная пара из салонно-эротической пасторали. Здесь любовь не на лоне природы, а в крепостной деревне, где даже добрый по натуре пан Тадеуш «почувствовал себя господином, почувствовал, что Уляна крепостная, почувствовал свою силу — их слабость». Здесь героиня — не идиллическая пастушка, а крестьянка, замужняя женщина, работающая «наравне со скотом», мать. И конец этой романтической интрижки пана отнюдь не идиллически розовый. Он предстает в кровавых отблесках пожара горящей усадьбы, подожженной мужем Уляны. Он завершается трагической гибелью обманутой женщины.

Характер конфликта обусловил драматизм повествования, контрастность и психологическую глубину образов. Впервые в польской литературе с такой тонкостью, художественной силой и достоверностью представлено развитие чувств героини от пугливой растерянности, колебаний, наивной робости до всеохватывающей страсти наперекор всему — семье, мнению окружающих, собственному рассудку.

Ломая устоявшиеся литературные условности, делая героиней романа крепостную крестьянку, Крашевский даже в описаниях чувств проводит резкое противопоставление ее искренности и целомудренной чистоты развращенности, корыстолюбию и душевной пустоте высшего света. Так постепенно вырисовывается художе-

ственная идея, социальная направленность романа, которую Крашевский еще не отождествляет с просветительской тенденциозностью, где психологическая убедительность нередко вытеснялась голым морализаторством, а глубокий социальный конфликт подменялся дидактической схемой.

«Уляна» — это и продолжение полемики Крашевского с романтизмом, романтическими шаблонами и типом мышления. И здесь уже Крашевский (как и Фредро в «Девичьих обетах») идет по стопам своего просветительского предшественника И. Красицкого: страсть к поискам новых, необычных впечатлений, нездоровую фантазию и экзотические грезы побуждают в Тадеуше (как и в Досвядчиньском) «убийственные книги». Он и в реальной жизни то слепо, то сознательно подражает и воспроизводит вычитанные сентиментально-романтические истории, мечтательно загадывая: «Не будет ли крови и огня в пятом акте драмы! Тем лучше — что стоит жизнь без жизни, без случайностей, без волнений и чувств». Этот панский романтизм губит цельную, искреннюю и чистосердечную Уляну, чьи чувства и мечты рождены грезами о настоящей, прекрасной любви, о которой слышала она только в народных преданиях и песнях.

Смелое и суровое в своей реальности воспроизведение глубокого раскола польского общества, первое в польской литературе художественно достоверное отображение крестьянских героев — не идиллических пейзан, а крепостных, изнуренных тяжелой работой, униженных, но не потерявших свое человеческое достоинство, выступило у Крашевского как резкое противопоставление двух идей, двух моралей, двух миров. Демократическая критика прозорливо отметила, что «История Савки» и «Уляна» открывают новую эпоху польской литературы. В то же время Э. Дэмбовский указывал на несоизмеримость правдиво отображенной Крашевским социальной несправедливости и убеждением писателя в возможность ее устранения путем перевоспитания, морального самоусовершенствования шляхты.

«Крестьянин — тоже человек», — этот смелый и гуманный девиз Крашевского сблизил его с демократической средой. Но его просветительские иллюзии, основанные на доктрине Локка о решающей роли воспитания шли вразрез с революционной тактикой его новых идейных союзников. С группой «Тыгодника» наступает полный разрыв. В одном из писем Крашевский озабоченно замечает: «Минутный контакт с Грабовским и Бэйлой[1] скомпрометировал меня» и особенно в глазах публики, «менее знавшей наши отношения». В примечаниях к новому роману Жевуского — «Ноябрь» — содержались резкие выпады против Крашевского, который по этому поводу замечал: «Я ему бесконечно благодарен, что он дал мне свидетельство различия наших мнений и мыслей».

[1] Литературный псевдоним Г. Жевуского.

Еще питая иллюзии относительно средней шляхты как носительницы лучших национальных традиций, не в феодальном прошлом, а в гуманном прогрессе человечества видел Крашевский идеал польского общества, указывая на крестьян, как источник оздоровления нации.

Савка поднимается против несправедливости панских администраторов, Оксень, муж Уляны, поджигает шляхетский двор. А всего лишь три года спустя вспыхивает крестьянский бунт Шели, жестоко подавляется февральское восстание.

Крашевский глубоко переживает эту кровавую драму. Противник насилия и вооруженной борьбы, он видел причину разыгравшейся трагедии в жестоком отношении шляхты к крепостным, в злоупотреблениях государственных чиновников и революционном подстрекательстве эмиссаров демократической эмиграции. Но в то время, как А. Фредро и другие представители либеральной шляхты, напуганные крестьянскими событиями и надвигающейся Весной Народов, примкнули к торжествующей реакции, Крашевский остался верен своим идеалам. О только что вышедшей «Нравоописательной смеси» Жевуского он писал: «На подобные книги нельзя отвечать иначе, как презрением».

По отношению к Жевускому, связанному с высшими царскими сановниками и приложившему руку к антипольским репрессиям, это был акт гражданской отваги. Тогда же на прямой вопрос Жевуского о своей позиции Крашевский писал: «Я никогда не мог разделять ваших мыслей относительно нашего положения в настоящем и будущем... Как бы печально ни было положение нашего общества, еще и теперь можно надеяться хотя бы на моральное возрождение». Эти мысли, эта просветительская иллюзия о моральном возрождении выступили в новом «крестьянском» романе Крашевского «Остап Бондарчук» (1847, рус. перев. 1858), бывшим одновременно своеобразным продолжением смелой полемики писателя с идеями Г. Жевуского. «Из крестьянина может выйти шляхтич, а из шляхтича и пана существо неполноценное и неблагородное». Это ответ писателя на утверждение Жевуского о естественности социального неравенства и врожденных преимуществах «благородного сословия». По прихоти судьбы крепостной Остап получает образование, становится врачом. Он возвращается в свою деревню, к своему пану. «Гордый своим крестьянским происхождением», своей эрудицией, умением держать себя, тактом, он выигрывает столкновение со старым графом, закосневшим в своих кастовых предрассудках, опрокидывает его рассуждения, поразительно сходные с тезисами другого графа — Жевуского, который узрел в этом романе «мерзкий способ подрыва общественной иерархии».

Психологический конфликт, ведущий в «Уляне», здесь обогащается панорамой жизни украинского села, его отношений с паном и характерных перемен, связанных с преобразованиями

капиталистического характера. То, что Коженёвский отобразил с позиций либеральной шляхты («Спекулянт», «Коллокация»), Крашевский увидел глазами крепостных. И не панский служащий, как раньше, а сам пан выступает прямым и неумолимым врагом мужика. Крепостной Федор, брат Остапа, рассеивает его иллюзии относительно благородства и гуманности графа: «Палач он для людей, а не пан». Разительный контраст между деревней и поместьем, графским салоном и мужицкой избой, темными, молчаливыми, голодающими крепостными и довольными, благодушно рассуждающими о современных проблемах шляхтичами — такое суровое и правдивое ви́дение действительности обусловило как принципы разработки основного конфликта, развитие главной интриги, расстановку действующих лиц, так и конструирование судеб, характеров, взглядов.

Такая концепция разработки основного конфликта способствовала и преодолению писателем сентиментально-романтического отображения чувств и переживаний (столь характерное для «Уляны»), а свойственное дарованию Крашевского полное лиризма повествование гармонически сочеталось с эпическими нотками, прозвучавшими впервые в «Волшебном фонаре». Идейное новаторство обусловило новаторство эстетическое. По своей композиции, сюжетной конструкции и психологической глубине образов «Остап Бондарчук» явился наиболее цельным и художественно монолитным произведением Крашевского, не только предвещая будущие достижения художника, но и открывая новую страницу в истории современного польского романа.

Вместе с тем здесь было и предвестие новых болезненных поисков и идейных колебаний писателя. Его крестьянский герой, познав мир, обретя знания, уже не бунтует, подобно Савке и Оксеню. Одинокий, аскетически самоотверженный и глубоко трагичный в своем идеалистически-благородном гуманизме, он борется с несправедливостью, противопоставляя ей с «мужицким» упорством христианское смирение, снисходительность, доброту и тяжелый, поглощающий все его мысли, силы и чувства труд, несущий облегчение ближним — и собратьям-крестьянам, и понимающим его молодым друзьям-шляхтичам, и... чопорному, жестокому графу.

В гуманистической этике, во всепобеждающей, как он верил, морали искал Крашевский утраченную социальную гармонию и человеческую справедливость. Искал, пока еще не осознав во всей полноте взаимосвязи идей и социальной основы человеческого бытия. Искал, наивно взывая к единой гуманной цели и консерваторов, и демократов. Искал в доброй вере, стремясь примирить непримиримое — патриархальную праславянскую простоту с европейской цивилизацией. Неминуемый прогресс с угасающей традицией. Христианство с социализмом. Это наложило характерный отпечаток на последующие произведения крестьянского цикла —

«Будник» (1848, рус. перев. 1851), «Арина», продолжение «Остапа Бондарчука» (1850), «Хата за деревней» (1854—1855, рус. перев. 1856), «Ермола» (1856, рус. перев. 1861). Это породило и «Пещеру лада» (1852), где идеям демократических преобразований противопоставлялся патриархальный идеал безвозвратно минувших времен. Явный утилитаризм подавил и правду художественную, и правду идейную. Писатель-реалист мучительно боролся с идеологом-утопистом. И факт весьма знаменательный, что в художественной публицистике этих лет[1] Крашевский смело и объективно отобразил ужасающее положение крестьян, неминуемый упадок крепостнической системы хозяйствования, эгоизм и жестокость шляхты, неспособной вырваться из узкого круга средневековых представлений о человеческой морали, гражданском долге и общественных обязанностях.

В определенной степени эти взгляды отразились и в издаваемом и редактируемом Крашевским литературном и научно-популярном журнале «Atheneum» (1841—1852), где впервые была опубликована «История Савки» (1842), где о трагедии крепостного писали Ю. Коженёвский, А. Плуг, Ц. Борковский и др. В «Atheneum» были напечатаны стихи начинающего Норвида и здесь же под непосредственным влиянием Крашевского сформировался талант «неманского соловья» Л. Кондратовича. В журнале публиковались многочисленные материалы и исследования о славянской истории и культуре (здесь генезис многих исторических романов Крашевского 40-х годов). На его страницах в числе новинок русской литературы появились первые переводы поэзии Лермонтова, гоголевской «Шинели», «Записок сумасшедшего» и фрагменты «Мертвых душ», а также русские народные предания.

Выступая против односторонней тенденциозности, за широкий обмен мнениями, Крашевский предоставлял страницы журнала Жевускому и другим представителям группы «Тыгодника», что, однако, отнюдь не означало затушевки собственной (впрочем, не всегда последовательной и ясной) позиции редакции. В ряде публикаций сотрудники «Atheneum» выступили с резкой критикой реакционных идей романа Жевуского «Ноябрь». В то время, как ультракатолические «Тыгодник» и «Пельгжим» обрушились на философию Гегеля, приобретающую широкую популярность в демократической среде, Крашевский в ряде статей популяризирует систему великого мыслителя[2].

В 1848 г., испытывая серьезные материальные затруднения, Крашевский продает Грудэк. Некоторое время он живет в новоприобретенной деревне Губино (в том же Луцком повете), но хо-

[1] «Воспоминания о Волыни, Полесье и Литве» (1840); «Воспоминания об Одессе, Едыссане и Буджаке» (1845—1846).

[2] В 1845 г. вышла брошюра Крашевского «Идея системы Гегеля».

зяйственные занятия, поглощающие массу времени и сил подорвавшего свое здоровье писателя, не дают желаемых результатов. В 1853 г. он переезжает в Житомир. Привыкший к сельской тиши, Крашевский с трудом приспосабливается к необычному для него ритму жизни губернского города. От любимых занятий его отвлекают многочисленные обязанности, возложенные общественностью на прославленного писателя: он и инспектор польских школ, и руководитель театра, и председатель шляхетского клуба, и директор благотворительного общества, а затем и статистического комитета. «Все мои романы о современности, — писал впоследствии Крашевский об этом периоде своей жизни, — основаны на действительности, взяты из нее — отражается в них волынский свет, который долго пришлось наблюдать — я ничего не придумывал, а изучал все».

Это были годы растерянности, горького скептицизма и новых поисков. После кровавых событий 1846 г. и Весны Народов многие писатели — Качковский, Поль, Кондратович, Плуг и другие, — близкие Крашевскому по своим демократическим воззрениям, отходят от своих прежних убеждений, обращаясь к прошлому, идеализируя среднюю и обедневшую шляхту, — в ней, в ее гражданских традициях ищут они истоки морального возрождения. У Юзефа Игнация Крашевского подобная тенденция была связана, правда, на короткий период, с усилением религиозных настроений («Томко Правдзиц», «Абракадабра» и др.). Но даже эти произведения не были в своем звучании однозначны. «Томко Правдзиц» (1850), проникнутый глубокой верой в гуманную и созидающую силу христианства, при всем своем отрицании современной цивилизации и научного познания мира был одновременно продолжением смелой полемики с торжествующей реакцией и консерваторами типа Жевуского, явившись причиной нового разрыва Крашевского с «Тыгодником», с которым писатель опять сблизился в 1849 г. Разрыв был окончательным: «Тыгодник» попахивает трупом, — писал «Atheneum». — Что умерло, то умерло, гальванизированный труп лишь страшнее таращит глаза». С этого времени начинается новое сближение писателя с демократической средой, его сотрудничество в либеральной «Газете варшавской». По-прежнему оставаясь вне партий и вне политики, писатель верит в просветительскую теорию разрешения социальных проблем на основе морали. Это накладывает характерный отпечаток на его эстетические воззрения: писатель возрождает просветительскую концепцию тенденциозной литературы, выдвигая на первый план дидактизм и утилитарность. И если раньше идеалом Крашевского было «чистое искусство», которое в его трактовке было таким построением повествования, движением сюжета, раскрытием характеров, где все обусловливалось художественным восприятием реальной действительности, а не заранее выработанной идеей и жесткими требованиями определенной тенденции, то

теперь в художественном произведении главное для него — «внимание к устремленности, цели, основной мысли». Роман — это прежде всего «средство распространения здоровых практических понятий, возвышенных мыслей, забытых правд, чувств». Он должен «исправлять укоренившуюся фальшь, уничтожать наши пороки, популяризовать идеи добра и красоты». «Произведение должно быть, как орех; горе дырявому и без ядра. Я хочу прежде всего искать ядро, менее заботясь о его скорлупе». Последовательная художественная реализация этой ортодоксальной теории дала произведения мертворожденные («Пещера лада», 1852; «Чудаки», 1853; «Болезни века», 1857, и др.). Чаще ее преодолевал талант прирожденного реалиста. Сказывалось и усиливающееся влияние Бальзака, Гоголя, Диккенса, которых Крашевский считал создателями нового романа, где, по его мнению, отображение действительности преследует определенную моральную цель.

В лучших произведениях Крашевского 50-х годов — неровных и часто противоречивых — боролся художник, превыше всего ставящий правду жизни, и гуманист, страстно желающий эту жизнь изменить, показав положительный идеал. Пусть не существующий в действительности, но, по убеждению писателя, реальный как цель, как будущее. Эта наивная и благородная просветительская вера в преобразующую силу слова, примера, поучения вела к утилитарности и тенденциозной идеализации. Но одновременно в каждом романе тенденциозности противостояла впечатляющая правда художественного отображения реальной — жестокой и несправедливой — действительности. Поэтому, разрушая художественное целое, утилитарность далеко не всегда нарушала истинные пропорции мечты и действительности, реальной правды и правды устремлений писателя. Гоголевский Костанжогло не мог ни заслонить, ни исправить угнетающей русской действительности, отображенной талантом реалиста. Костанжогло и его поместье было утопией. Наивной утопией, за которой скрывалась глубокая трагедия разочарований и поисков писателя-гуманиста. Подобная генеалогия и подобная роль выпала пану Грабе и пану Петру («Чудаки»), так же как и графу Юноше («Два мира», 1856, рус. перев. 1859). Впоследствии эти внуки пана Подстолия, живущие, как крестьяне, работающие вместе с ними и питающие особое пристрастие к лаптям и свитке, будут названы «толстовцами» — по имени другого великого правдоискателя.

Создавая утопию, Крашевский сам ее разрушал, воспроизводя окружающую ее реальную действительность. Создавая своих идеальных героев, Крашевский сам подчеркивал их надуманность и нереальность, сталкивая с правдивыми персонажами правдивой действительности. «Последний из Секежиньских» (1851) — эта поистине просветительская сатира на мифические шляхетские привилегии и кастовые предрассудки — стал предвестником горячих атак «варшавского позитивизма» на «рыцарское сословие»,

живущее представлениями минувших веков. «Семейные интересы» (1853) — потрясающая картина морального упадка, черствости и бездушия высших сфер. «Золотое яблоко» (1853) — трагикомическая история мещанина во дворянстве, яркое пре[illegible]тивистское произведение, где активность, практичность и моральная цельность третьего сословия противопоставлены кастовой ограниченности, аморальности и паразитизму обладателей шляхетских гербов. «Комедианты» (1851, рус. пер. 1857) и «Два мира» (1856) — смелое разоблачение моральной деградации аристократии, которая давно уже стала анахронизмом. Это был своего рода заключительный аккорд в полемике с Жевуским и группой «Тыгодника»: «Живете только собой и для себя, отрезанные от остального общества, вы превратились в гниющий труп».

«Повесть шла, как плуг, первые поднимая пласты, в поте лица... марая руки и обливаясь потом...» — писал Крашевский о своем творчестве 50-х годов. Тема, направленность и принципы художественного отображения романов этого периода предвещали творчество новой плеяды, подготавливали почву для ее бурного и стремительного выступления. «Начиная, — пишет Э. Ожешко, — мы нашли ту область литературы, куда вели нас наши склонности, *им* возделанную и в высшей степени развитую; общество, для которого мы хотели трудиться, *им* приученное нас слушать; мы встретились с уважением для мыслителей, *им* заработанным, и с выработанной *им* склонностью окружения терпеливо выслушивать новые вещи и людей новых». Однако отнюдь не «терпеливо» выслушивала Крашевского аристократия и шляхта. После резких нападок консервативной прессы за «оскорбление того, что для общества является почитаемым, дорогим, святым», за «оскорбление шляхетской чести отцов наших», за «злую, оскорбляющую правду», наступает разрыв Крашевского и с житомирской шляхтой. Поводом послужило его участие в дискуссии об облегчении доли крепостных и проект отмены барщины и ряда других повинностей («Волынские вечера», 1857). Первый непосредственный контакт с европейской действительностью (путешествие по Австрии, Италии, Франции и Германии в 1858 г.) явился причиной радикальных перемен в отношении писателя к преобразованиям капиталистического характера. Его веру в прогрессивную миссию средней шляхты подорвала и безрезультатность дискуссии об облегчении положения крестьян и реформировании крепостнической сельскохозяйственной экономики. Воспользовавшись предложением видного финансиста, Кроненберга, Крашевский переезжает в Варшаву и становится во главе издаваемой им либеральной «Газеты цодзенной» (с 1861 г. — «Газета польска»). Ее основная линия — ликвидация феодальных пережитков, демократизация общественной жизни как основная предпосылка претворения в жизнь идей «промышленной цивилизации». В статьях Крашевского темы и мысли последних его романов

приобретают публицистическую заостренность и характер смелой социально-политической кампании против устаревшей морали, изжившей себя идеологии и кастовых предрассудков аристократии и шляхты, утративших свою роль и препятствующих экономическому развитию, в котором писатель видел залог национального возрождения и первый этап борьбы за национальную независимость. Так рождалась концепция «органического труда» и «работы у основ», ставшая идейной основой «варшавского позитивизма». Певец патриархальной утопии стал глашатаем капиталистического прогресса. Травля писателя, организованная консервативными кругами, не поколебала его увлеченности неофита, так же как раньше (1858) не смогли его поколебать резкие упреки папы Пия IX.

Работа в газете, знакомство с жизнью капиталистического города, интерес к проблемам, связанным с урбанизацией и промышленными преобразованиями, — все это отразилось в романах Крашевского 60-х годов («Метаморфозы», 1858; «Золушка», 1860; «Орбэка», 1867; «Дом на Длинной Площади», 1868; «Золотой Ясенько», 1869, и др.). На фоне этих художественно неровных произведений, где дидактизм сочетается с психологической углубленностью, а пафос разоблачения паразитизма и аморальности высших сфер с тенденциозным превозношением добродетелей третьего сословия, своей свежестью и оригинальной композицией выделяется «История колышка в плетне» (1859), как бы завершающая «крестьянский цикл» Крашевского. Рассказ о трагической судьбе крепостного музыканта и его загубленном таланте переплетается с повестью о стройном молодом дубке, срубленном лишь для того, чтобы стать опорой господского плетня. Нотки сентиментальности и христианского стоицизма, характерные для предыдущих «крестьянских» романов Крашевского, сменяются здесь горькой усмешкой и тонкой, полной негодования и боли сатирой на панскую спесь, черствость и невежество.

Изменения в социально-политических воззрениях писателя обусловили характерную эволюцию его эстетических взглядов. В известной полемике с Коженёвским о будущем польской литературы Крашевский выступил за новую форму романа, способную отобразить динамику общественного развития, психологию современников, их убеждения и специфику мышления. Главное острие критики было направлено против популярного жанра гавэнды. И тут чисто эстетическая дискуссия приобретала идеологический характер, ибо была направлена против ведущих польских писателей — Поля, Коженёвского, Качковского, Сырокомли и других, которые (особенно после событий 1846—1848 гг.) пошли по стопам Жевуского. Выступая против неотъемлемой для гавэнды идеализации шляхты и ее прошлого, Крашевский боролся за расширение художественных горизонтов, указывая на новую эпоху с новыми ее проблемами, новыми идеями и новым героем,

который выступает уже без шляхетского герба и сабли, а с аршином, молотом и плугом.

В конце восстания 1863 г. и предшествующих ему массовых демонстраций Крашевский, не соглашаясь с тактикой и программой ни Белых, ни Красных, тяготел к промежуточным группировкам политического центра, по-прежнему питая иллюзии о внесословной солидарности и всеобщем национальном единстве. Знаменательно, что именно в этот период впервые в Европе на страницах «Газеты польской» печатаются «Отверженные» Гюго. Под давлением властей Крашевский вынужден был прекратить публикацию статей под собственным именем. Вскоре наместник Велёпольский (действия которого неоднократно подвергались критике Крашевского) принуждает его покинуть редакцию, а затем — под угрозой ареста — и пределы Российской империи. Писатель, едва не попав в руки жандармов, пробирается в Дрезден. Здесь он развивает общественно-политическую деятельность в среде эмигрантов, становится одним из организаторов и редакторов газеты восставших «Ойчизна», поддерживая связь с Временным правительством, пишет статьи о восстании для ряда западноевропейских газет и журналов. Здесь же из-под его пера выходит цикл повестей о восстании. Еще надеясь вернуться на родину, не желая подвергать опасности оставшихся там родных и близких, свои повести и статьи подписывал Крашевский псевдонимом Болеславита: славящий боль восставшего народа.

Его отношение к восстанию было противоречиво. Это отразилось в изданной им анонимно в Париже политической брошюре «Польский вопрос в 1861 г.» и в его беседе с Наполеоном III (1861), — в период массовых демонстраций и брожений, предшествовавших вспышке, точно так же как в его политической миссии в Париже (1864) — во время восстания. Это проявилось и в позднейших публицистических циклах о социально-политических, экономических и культурных проблемах польского общества («Дрезденские письма», 1865; «Итоги», 1867—1870; «Польская программа», 1872), вызвавших бурю в среде реакционеров и клерикалов, которые обрушились на писателя за пропаганду идей «революции» и «нигилизма», за то, что патриотизм он ставил выше религии.

Трезво оценивая создавшуюся ситуацию, Крашевский не верил в помощь Европы, а успех восстания связывал с судьбами русской революции и с программой, прокламирующей равенство всех сословий, что было необходимой предпосылкой общенациональной борьбы. В существующих условиях вооруженное выступление Крашевский считал несвоевременным, однако, когда разгорелось пламя национального освобождения, он в беседе с Т. Т. Ежем сказал: «Мы должны сдвинуть небо и землю, со всех сторон поджечь Европу. Долой троны и алтари!» Эти взгляды писателя, его патриотический энтузиазм и романтический порыв воплотились

в первых повестях Болеславиты — «Дитя Старого Города» (1863), «Шпион» (1864), «Красная чета» (1865), полных симпатии к восставшим людям предместий и красной молодежи, обличающих аристократию и буржуа, которые, испугавшись борьбы, призывали к соглашательству с угнетателями. «Эти картины, созданные под впечатлением событий и насущных проблем, были написаны с той целью, чтобы исторически отобразить образ мыслей, убеждения и характер обычаев», — писал Крашевский. И это обусловило их своеобразную форму хроник, отображающих известные события, предшествующие восстанию политические дискуссии и самоотверженную борьбу. Документально достоверные описания, единственным героем которых были бунтующие, пробудившиеся к борьбе массы, соединены едва намеченной сюжетной линией, где выступают вымышленные персонажи, обрисованные в романтически-приподнятом стиле, напоминающие своими патетическими речами, трагической обреченностью и подсознательными, граничащими с мистицизмом предчувствиями героев «Дзядов», «Кордиана» и «Небожественной комедии». Реализм писателя-очевидца переплетается с его романтическим воодушевлением воскресшими традициями национальной борьбы. С гибелью восстания он, подобно своим великим романтическим предшественникам, обращается к вере в «революцию духа» и концепции «Польши — великомученицы народов» («Москаль», 1865; «Мы и они», 1865; «Еврей», 1865—1866; «Загадки», 1870, и др.). Это наложило характерный отпечаток и на создававшиеся в это же время романы о минувших польских восстаниях и национально-освободительной борьбы («Скитальцы», 1868; «Безымянная», 1869; «Эмиссар», 1869, и др.). Меняется тон повествования, меняется отношение к Красным и к самой борьбе. Но характерно, что порицая восстание в своей полемике с революционными демократами, Крашевский каждый раз защищал его в острых столкновениях с реакционерами и краковской исторической школой. И, может быть, близок к правде был писатель-революционер Т. Т. Еж, когда писал, что Крашевский защищал «поэтический», а не «политический» смысл борьбы «неистовых безумцев».

Кровавое подавление восстания, массовые репрессии и последовавшие затем новые ограничения в политической и культурной жизни польского общества укрепили прежнюю веру писателя в то, что будущая независимость родины — в экономическом развитии, просвещении, защите любой ценой лучшего, что есть в национальной культуре. Эти мысли пронизывают его публицистику и романы о современности, отображающие безвозвратно уходящий мир аристократии и шляхты, религиозного фанатизма и сословных предрассудков («Загадки», 1870; «Дворец и фольварк», 1871; «Могильна», 1871; «Из жизни авантюриста», 1872; «Дневник панича», 1875; «Morituri», 1872—1873, и др.) и утверждающие реальную действительность капиталистических преобразова-

ний, поэтизирующие индустриальный пейзаж, прозаичный труд, коммерцию и предприимчивость («Resurrecturi», 1875; «Работы и труды», 1875, и др.). «Повести мои тенденциозны, ибо я до сих пор живу моим временем, моей страной, и каждое движение, волнующее массы, отзывается и во мне», — писал Крашевский, сотрудничающий буквально во всех газетах и журналах, выходящих в это время на польском языке. И по-прежнему вечно новой и захватывающей была для него тема «поэта и мира», художника и общества. В «Дневнике незнакомого» (1846) герой отказывается от поэтических грез, смиряется и (как Крашевский — владелец имения) посвящает себя будничной работе и хлопотам отца семейства. В предисловии ко второму изданию «Поэта и мира» Крашевский, отказываясь внести в роман изменения в соответствии с указаниями критики, писал: «Автор, творящий произведение, и автор оправдывающий его, — отнюдь не одно и то же лицо. Человек интеллектуально изменяется и стареет с каждым мгновением». Крестьянский сын, художник Ян Ругниутис («Сфинкс», 1847) отстаивает свое видение искусства, свою художественную правду (подобно Крашевскому, не остановившемуся перед полным разрывом с литературной критикой ради своих убеждений). Но окружение, мелочное и завистливое, общество, находящееся во власти традиции и предубеждения к новому, необычному, смелому, побеждает. Художник не сломлен, но выход он видит лишь в уходе из враждебного ему общества, в изоляции, тяжелом, но неизбежном одиночестве. «Ни один настоящий художник не может быть слугой и поденщиком даже самой возвышенной идеи», — писал тогда Крашевский, восставая против утилитаризма и тенденциозности в искусстве. Герой «Повести без названия» (1855) — одного из талантливейших произведений писателя, — отбросив (подобно автору) предрассудки своего сословия, вопреки воле отца становится поэтам. Но для него высокое призвание художника, великая правда искусства — не «чистая», оторванная от всего земного идея. Наивный и непрактичный в личной жизни, он решительно восстает против несправедливости в человеческих отношениях, диктуемых социальной действительностью, самозабвенно борется против сословно-религиозных традиций и предубеждений (любовь к девушке из еврейского гетто), против лживой светской морали и подлости сильных мира сего. Влача полуголодное существование, он не продает свой талант и гибнет, сломленный личной трагедией, не изменив своим идеалам. «Писатель должен быть совестью народной», — утверждал Крашевский в своей публицистике. Борьба с миром, начатая Густавом Мицкевича, продолженная Густавом Крашевского («Поэт и мир»), превращается в борьбу за его преобразование. «Литература — пустяк, когда речь идет об облегчении нужд, о просвещении и важнейших для общества задачах», — писал Крашевский. В «Детях века» (1871) и «Голубом миндале»

(1876) не изменился поэт — двойник Густава. Изменилась действительность. Изменились взгляды Крашевского на литературу и призвание художника. Валек и Здзислав — пассивно-мечтательные барчуки, последыши романтизма и в чувствах, и в воззрениях, и в поступках. Лишившись состояния и поддержки, они скатываются на дно, ибо не способны к творчеству, к активному действию, не видя общественного смысла искусства и человеческого бытия.

Возрождая просветительскую концепцию искусства, Крашевский связывал творчество с требованиями действительности, талант художника подчинял волнующим социально-этическим проблемам, видя в литературе орудие борьбы за общественные преобразования.

Наступала эпоха «работы у основ», эпоха Пруса, Ожешко и Сенкевича, эпоха «варшавского позитивизма», глашатай которого «Пшеглёнд тыгоднёвы» писал о Крашевском в 1872 г.: «Это же почти что отец последних поколений, чуть ли не он один нас воспитал, научил читать, мыслить и прежде всего чувствовать».

В последних социально-бытовых романах Крашевского все более и более сказывается оторванность писателя от страны, отсутствие так необходимого для его творческой личности непосредственного наблюдения чисто польских событий, ситуаций, созерцания характерных типов, бытовых эпизодов и происшествий, которые затем под его пером обретали новые тона и свежие краски. И не эти романы, не комедии и водевили этого времени приносят писателю новые лавры европейской славы.

В 1875 г. шестидесятитрехлетний Крашевский приступает к реализации беспримерного замысла, задумав в цикле романов отобразить всю историю многострадальной родины. Это было своеобразным художественным обобщением историко-археологических изучений писателя, которыми он увлекался всю жизнь. Помимо публикаций документов, дневников и писем политических деятелей прошлого, Крашевским была написана четырехтомная история Вильна (1840—1842), двухтомная история Литвы, ее культуры, фольклора, обычаев (1847—1850), «Искусство славян» (1860), «Лекции о цивилизации в Польше» (1861), до сих пор не утратившее своей научной ценности, трехтомное исследование «Польша во времена трех разделов» (1873—1875), «Проект энциклопедии польских древностей» (1875), а также «История польского языка» (1828—1829), «История польской литературы» (1879) и историко-литературные монографии о Рее (1863) и Красицком (1878). Новые материалы принесли и кропотливые занятия в дрезденских архивах, участие в работах болонского археологического конгресса, изучение польских и славянских летописей, знакомство с новейшими историческими исследованиями современных ученых.

В 29 романах (78 томов) цикла отображена вся история возникновения, борьбы, расцвета и упадка Речи Посполитой, наиболее драматичные моменты, предрешившие судьбы народа и государства: объединение славянских племен для защиты своей земли, обычаев, веры перед угрозой немецкого вторжения («Старое предание», 1876), период централизации власти и введение христианства, способствующее созданию княжества Мешка I («Любоне», 1876), крестьянский «языческий» бунт против угнетателей, использовавших христианство как средство порабощения («Маслав», 1877), пагубное усиление роли костела и католической иерархии, ожесточенная борьба Болеслава Смелого с епископом Станиславом («Болеславовцы», 1877), династические разногласия и борьба за власть Болеслава III («Королевские сыновья», 1877), начало междоусобиц и феодальной раздробленности («Правдивая история о Петрке Власте», 1878), рост своевластия католического костела при Казимеже Справедливом («Стах из Конар», 1879). Менее удались последующие романы (завершают цикл «Саксонские остатки» [1] — Польша кануна Просвещения), написанные поспешно, нередко с морализаторской тенденциозностью, искажающей истинную сущность и значение исторических событий и персонажей.

Эстетическая концепция цикла восходит к «Кордецкому» (1852) и «Капри и Риму» (1859) — творческому развитию юношеской концепции исторического романа Крашевского: в качестве темы (и одновременно сюжетной основы) здесь выступают уже не отдельные исторические эпизоды и фрагменты жизни известных исторических персонажей (как в ранних исторических романах писателя), а целая эпоха, ее узловые моменты, предрешающие судьбы и поступки видных политических деятелей. На первом плане повествования — не быт и нравы (как у раннего Крашевского), а воспроизведение ведущих тенденций эпохи, ее основных проблем, смысла и направленности общественно-политической борьбы. Этому подчинены и принципы композиции, и логика развития сюжета, и метод отбора материала и характеристики героев. Бытописание выступает лишь как фон, оттеняющий изображение политической, социальной и культурной жизни эпохи, придающий ему яркие, живые тона и реалистическую рельефность.

Научная история как основа повествования ставила перед писателем ряд трудностей эстетического характера, с которыми ему не всегда удавалось успешно справиться. Объективная трудность заключалась в том, что для читателя, знающего описываемый период, нередко отсутствовал момент неожиданности, таинственности, неизвестности, играющий столь важную роль в восприятии художественного произведения. К числу трудностей субъектив-

[1] Роман был издан в 1889 г., уже после смерти Крашевского.

ного характера относится чрезмерная увлеченность писателя историческими документами, что неоднократно сводило художественное повествование к беллетризированной летописи, а суждения художника — к субъективным оценкам современников описываемых событий. Исключение составляет первый роман цикла «Старое предание», где тогда еще мало изученный период прошлого воссоздается на основе литературной фикции, поэтической фантазии, художественного переосмысления данных археологии, исторических аналогий, фольклора, древних легенд. Это одно из наиболее талантливых произведений Крашевского по своей композиционной концепции и сюжетному принципу близко второму типу исторических романов писателя, восходящих еще к «Maleparta» (1844), «Дьяволу» (1855), «Древнепольской любви» (1859) и «Риму при Нероне» (1865). Здесь (как у В. Скотта) социальная действительность и политические потрясения преломляются в судьбе зачастую вымышленных литературных персонажей, нередко предстают в их суженном, субъективном восприятии (в отличие от объективно-бесстрастного, панорамного, эпического отображения в романах цикла), воспроизводя специфическую психологию, образ мыслей, убеждения людей прошлого, живописуя их быт, нравы, обычаи («Сто дьяволов», 1870; «Последние минуты князя воеводы», 1875; «Секрет пана Чурылы», 1877, и др.). В некоторых из романов этого типа выступают творчески переосмысленные художественные принципы гавэнды («Дневник Мрочка», 1870; «Жизнь и деяния его милости пана Медарда Пелки», 1876; «Записи пана Матеуша Ясеницкого», 1881, «Заметки Адама Поляновского», 1888, и др.).

«Каждый писатель, независимый и оригинальный, творит в романе новую форму», — писал Крашевский на заре своего творчества, подчеркивая, что «не следует никому подражать». Эта заветная юношеская мечта о своем, неповторимом пути художника воплотилась в цикле исторических романов о польско-саксонском прошлом («Графиня Козель», 1873; «Брюль», 1874; «Из семилетней войны», 1875; «Варшавский староста», 1876; «Грамота Флемминга», 1878). По своему сюжетно-композиционному принципу это был своеобразный художественный синтез двух предыдущих типов исторического романа. Центральные фигуры повествования — видные политические деятели эпохи — Август II, Сулковский, Брюль, Август III, Флемминг, известные полководцы, придворные, фавориты. В основе сюжетной линии — их взаимоотношения, интимные перипетии, интриги, сложный и запутанный клубок жизни двора, где рождаются политические планы, проекты реформ, замыслы войны и мира. Эта яркая, многоплановая картина воссоздается с психологической тонкостью и впечатляющей глубиной рельефного отображения быта и нравов эпохи, разительных социальных контрастов и исторической специфики образа мыслей героев, над личной жизнью которых тяготеют кулисы

большой политики, мораль и идеи века. В их судьбах отражается облик эпохи, в их документально достоверных действиях и поступках — исторические события, изменения и перевороты, в которых они играют роль соучастников, творцов или послушных марионеток в силу занимаемых ими позиций в социально-политической иерархии государства.

Этот новый тип исторического романа был создан в период острых европейских дискуссий о кризисе этого жанра. Решительно отбросив пути, проторенные А. де Виньи, А. Дюма и В. Гюго, преодолевая все еще сильные в польской и зарубежной литературе традиции В. Скотта, Крашевский творит новую форму, используя опыт своих социально-бытовых и психологических романов о современности. Но если там художественный материал давала ему сама действительность, то здесь он черпался из архивов, хроник, дневников и писем минувшего времени, отображающих не только исторические события, быт и нравы людей прошлого, но и их психологию, воззрения, образ мыслей.

Свое видение национального прошлого Крашевский не связывал с определенной философской доктриной. В своих суждениях и оценках он исходил из самого материала, легшего в основу романов — конкретных исторических фактов, событий и их последствий для судеб народа и государства. И здесь писатель приходит к убеждениям, во многом совпадающим с историографией польского Просвещения (Нарушевич, Трембецкий, Сташиц). В своих исторических романах, написанных для широких масс, лишенных возможности познать национальное прошлое в русифицированных школах, Крашевский отнюдь не стремится, подобно Сенкевичу, к идеализации и искажению исторических фактов ради «укрепления духа». Скорее это был суровый и беспристрастный суд, вскрывающий темные и позорные страницы прошлого шляхетской Речи Посполитой, в гибели которой писатель обвинял магнатскую аристократию, ставящую личные выгоды выше общегосударственных интересов; католическое духовенство, бывшее слепым орудием Рима, проводившего чуждую и нередко враждебную Польше политику; сословную ограниченность, продажность и своекорыстие шляхты, втянутой в магнатские междоусобицы перед лицом постоянной германской опасности.

И в то время, как первые польские социалисты в своем «Воззвании», написанном в австрийской тюрьме, приветствовали Болеславиту и автора «Итогов», в то время, как демократическая пресса, называя Крашевского своим «вождем», писала, что он «открывает эпоху истинной свободы мышления, без устаревших и сгнивших принципов римского костела и его обскурантов», в это же самое время консерваторы и клерикалы после неудачных попыток склонить писателя на свою сторону разворачивают против него новую кампанию, тщетно призывая бойкотировать пятидесятилетний юбилей его творчества. В этот день триумфа поль-

ского патриотизма, польской национальной культуры одни только официальные делегации, приехавшие в Краков, насчитывали 11200 представителей с разных концов польской земли. Прибыли и многочисленные делегации литературной среды из других стран. Юбилейные торжества широко освещались всей европейской прессой. Международное сообщество писателей выбрало Крашевского своим почетным президентом. Юбилейные подарки и пожертвования дают возможность писателю основать издательство популярной литературы для широких масс, стипендиальный фонд для нуждающихся учеников и кассу помощи писателям.

Беда пришла неожиданно. Прусские власти арестовывают Крашевского по обвинению в шпионаже в пользу Франции. Суд над писателем стал началом явной антипольской кампании Бисмарка. Под давлением «железного канцлера» Высший трибунал в мае 1884 г., не имея достаточных юридических оснований, приговорил семидесятидвухлетнего тяжело больного писателя к трем с половиной годам заключения в Магдебургской крепости. Но и здесь Крашевский не прерывает привычной напряженной работы: он продолжает писать цикл исторических романов, создает ряд социально-бытовых повестей о современности, его постоянные корреспонденции печатают несколько польских журналов. Благодаря стараниям высокопоставленных знакомых в ноябре 1885 г. писателя освобождают для лечения на полгода под залог 20 000 марок. Он уезжает в Италию (Сан Ремо). По-прежнему много работает. Состояние здоровья резко ухудшается. После отказа прусских властей продлить отпуск Крашевский решает не возвращаться в Магдебург. Еще летом 1886 г. он принимает участие в Швейцарском конгрессе международного сообщества литераторов, позднее посещает во Флоренции больного друга, Т. Ленартовича. Но дни его были сочтены. В марте 1887 г. тяжело больной, он приезжает в Женеву, где живет под опекой доктора Лясковского, профессора Женевского университета, и Т. Т. Ежа. Медицина оказалась бессильной. 19 марта писатель скончался.

А в это время на родной земле выросла и окрепла новая плеяда писателей, для которых Крашевский был первым наставником, образцом и предтечей. «Крашевский, несомненно, является творцом современного польского романа, — писала Ожешко. — Мы все... учились читать и мыслить по его книгам». Меткость и достоверность этих слов будет достаточно убедительной и красноречивой, если сопоставить «Волшебный фонарь» с «Куклой» Пруса и «Паном Грабой» Ожешко, «Историю колышка в плетне» с «Янко-музыкантом» Сенкевича, «Могильна» с «Форпостом» Пруса, «Еврея» с «Меиром Езофовичем» Ожешко, «Рим при Нероне» и «Крестоносцев» с «Камо грядеши» и «Крестоносцами» Сенкевича.

«Как ветви от дерева, — писала Ожешко, — так и мы от него берем свое начало».

Циприан Камиль Норвид

(1821—1883)

«Большие поэты приходят, когда больших поэтов нет». Этот парадокс Норвида отражает его судьбу и его драму.

Он начинал, когда умолк Мицкевич — поэт, романтически низвергнувший свой гений пред мистическим алтарем Идеи. Его в терзаниях и противоречиях кристаллизующийся талант замерцал неровным светом, когда медленно угасал Словацкий. Он был на пути к вершине, когда оборвался путь большого его друга — недруга Красиньского.

Дальше он шел уже один. Один, но по-прежнему в тени этих больших поэтов. В тени воздвигнутых им пьедесталов. В тени, отбрасываемой стенами канонов, в которые превратили их живую поэзию псевдоромантические эпигоны.

Шел упрямо, самозабвенно, трагичный в своем одиночестве.

Он мечтал о Большом Искусстве, преобразующем жизнь, искусстве, низведенном с романтических высей к реальности, искусстве, вырастающем из философски переосмысленных национальных традиций, фольклора и творчества народных умельцев.

Художник, скульптор, писатель, он видел искусство не имитирующим и не воспроизводящим, подобно дагерротипу.

Это была романтическая вера в неромантическое Искусство-Познание, искусство философского переосмысливания реальности во всех ее проявлениях — от борьбы идей до прозаической обыденности, за которой скрыта История, Цивилизация, Человек.

Норвид стремился не живописать внешнюю сторону действительности, наблюдаемое и происходящее, а вскрыть сущность явлений, найти их истоки и первопричину, схватить их в динамике, показать развитие и последствия. То, что у романтиков воспроизводится «извне», сквозь призму эмоционального восприятия, у Норвида опосредствуется интеллектуально, «изнутри», что, однако, отнюдь не лишает его поэтический мир красок, чувств, переживаний, без которых немыслимо истинное произведение искусства. Эмоции у Норвида не вырываются наружу в восклицаниях, экспрессии психологических вспышек, ярких метафорах — они проступают в мысли стиха, его изменчивом ритме, «шершавой»

(по выражению поэта) рифме. Они кроются в характерном для него умолчании, стилистической сдержанности, которая была чужда «поэтической» позе, в афористической лапидарности образов, за которыми вырастает титаническая работа мысли и неразрывно с ней связанные глубочайшие переживания ищущего и верящего человека — человека, страдающего и очарованного, полного безысходной тоски и просветленного пленительной силой идеи — человека-художника, человека-мыслителя, человека-творца. Именно здесь — в интеллектуальных поисках лирического «я» поэта — источник эмоционального накала норвидовской поэзии, в его полном внутреннего драматизма стремлении к познанию правды, в разочарованиях и падениях на этом тяжелом и неизвестном пути, в проблесках надежды, трагизме сомнений и отчаяния от сознания человеческого бессилия в постижении космических закономерностей и в трудном, преисполненном внутренними противоречиями своеобразно оптимистическом видении будущего.

Этот новый тип лирического начала обусловил специфическую структуру поэтики Норвида, явившуюся результатом его идейных и эстетических поисков в период угасания романтизма.

У великих романтиков эмоциональное начало мировосприятия и его словесное выражение таят громадный интеллектуальный подтекст. У Норвида сама идея, ее поиски, постижение, борьба за нее, выступает и как тема и одновременно как эмоциональная драма лирического начала. Поэт смело рушит ставшее каноном романтическое соотношение эмоционального и интеллектуального, что было также своеобразной реакцией на изжившее себя творчество эпигонов романтизма, где эмоции, оторванные от реальности, далекие от жизни общества, лишенные интеллектуальной глубины, вытесняли зачастую большую идею, мысль — дерзкую, зовущую, открывающую новые перспективы.

Интеллектуальное начало — познающее, страдающее и героическое, — являясь ведущим в поэтическом мировосприятии Норвида, обусловило и его специфическую образность: философско-историческая символика и параллели, актуализируемые интеллектуальной параболой, склонность к парадоксам, воплощающим противоречивость динамической реальности, ирония как рационалистическая оценка и одновременно отношение к происходящему, всеохватывающий пафос утверждения больших гуманных истин, пафос, нередко граничащий с философской рефлексией и дидактизмом, свойственным Ренессансу и Просвещению, которым столь многим был обязан поэт, утверждавший: «Как Колумб, мир открыл я, веря традиции».

В отличие от современников, в годы крушения польской государственности устремленных в прошлое, увлекающихся фольклором и постулирующих его стилизацию в искусстве, надеясь тем самым сохранить национальное самосознание и национальную

культуру, Норвид смотрит на традиции с перспективы истории, видит их в динамике общественного развития и интеллектуальной эволюции всего человечества. Традиции — в его понимании — возникают и отмирают вместе с породившими их социально-философскими идеями. Застывшие традиции — мертвы. Их жизненность — в эволюции, обусловленной развитием человеческой цивилизации. И в подлинном искусстве — традиции лишь необходимый исходный пункт новых поисков и творческого созидания.

Обращаясь к великим романтическим «пророкам», Норвид писал в пору поэтической зрелости:

Не взял я от вас ничего, о великаны,
Кроме дорог, поросших полынью, мхом и травой,
Кроме земли, выжженной проклятьем, и тоски...
Одиноким я вышел и один скитаюсь дальше.

Один, но, как и они, с мыслью о родной порабощенной земле, в поисках новых идей, нового искусства для общества, которое он видел в перспективе истории, для страны, в будущее которой, как и они, беззаветно верил.

Большие поэты, близко знавшие Норвида, далеко не всегда понимали его поиски, но чувствовали его творческую драму и поэтическое своеобразие.

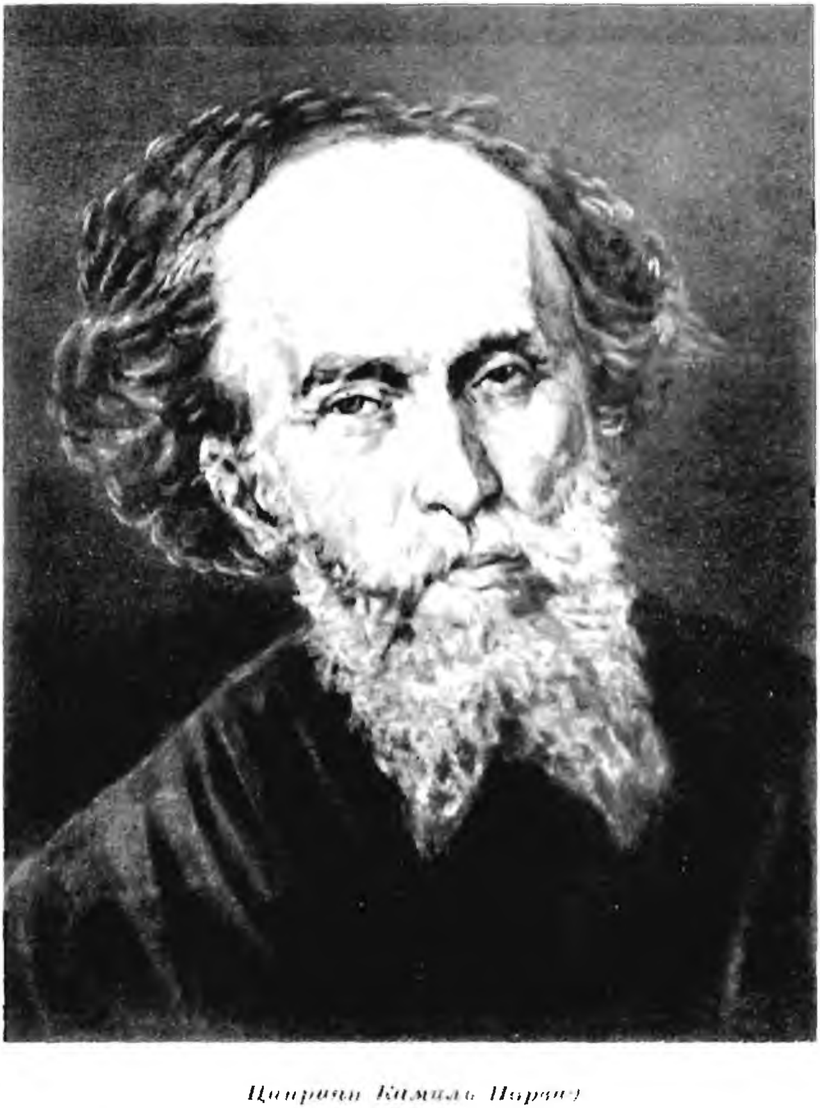
«Эта зачарованная душа будет бесплодно метаться, пока не освободится от одержимости», — говорил Мицкевич.

«Сокровище дано ему богом великое — только бы сумел использовать, что самое трудное», — писал Красиньский.

«Циприан относится к таким, что ничего от меня взять и ничего мне дать от себя не могут», — подчеркивал Словацкий специфическую завершенность и оригинальность норвидовской поэтики.

И одновременно было в его характере и судьбе, так же как и в его творчестве, что-то от великой романтической эпохи. Вероятно, и это имел в виду Ю. Клячко, говоря о «самоубийственной гениальности» Норвида, или Крашевский, который писал после встречи (1874) с поэтом: «Нужно уважать в нем страдание, фантазию, странность, талант, принять его как он есть, но невозможно не сожалеть об этом свихнувшемся гении. Экзальтация, рожденная событиями, Мицкевич, Красиньский, Словацкий, естественные плоды этой эпохи, и создали таких несчастных Циприанов, в горячке непрестанной добивающихся эксцентричностью — оригинальности, темнотой и загадочностью — гениальности».

«Эксцентричность», «темнота», «загадочность», «непонятность» — упреки, характерные для отношения современников к поэзии, драматургии и прозе Норвида. Воспитанные на устоявшихся в сознании, ставших традиционными образцах, они не могли проникнуть в его поэтический мир, в то время как сам художник ставил на «сотрудничество» читателя с автором, на обоюд-



Циприан Камиль Норвид

ную творческую активность, когда попеременно меняются роли «солиста» и «хора», когда читатель стремится понять и развить в своем воображении на основе собственного интеллекта, опыта, мировоззрения и личных ассоциаций структуру-понятие, слово-мысль, символ-идею, созданную творцом.

О тех, кто желал лишь «легкой» и «понятной» поэзии, для кого Красиньский был «ненациональным», а «непонятным» был Словацкий, Мицкевич же «понимался» как певец шляхетских пиров, забав и охоты, с мягкой и снисходительной иронией писал Норвид:

Благословенна праздность человека,
Что ищет, чтобы ему было удобно;
Поэзия чтобы шла в уста струей молока...

Не понимала Норвида не только провинциальная шляхта, но и интеллигенция, литературная критика, аристократические салоны. И дело здесь не только в трудном норвидовском стиле, особенно характерном для переходного периода. Сказались как слепая привязанность к традициям, так и политическая конъюнктура, в узкие рамки которой не укладывались широкие, философско-исторические обобщения художника. Норвид сознавал, что подлинное постижение Искусства возможно лишь в «обществе свободных личностей», свободных социально и интеллектуально, кругозор которых не в состоянии сузить и затемнить ни мишура мод, ни тяжесть утилитарного диктата. Поэт страстно верил в это будущее Гуманистическое Общество, идеалами которого было проникнуто его творчество. Он чувствовал, что причины его драмы непонятого творца кроются и в самой сущности ущербной цивилизации торжествующего капитала: «Нынешняя цивилизация — варварская и мертвенная и подобна кладбищу, окутанному влажным мраком». В этом трагизм человека и художника — «ибо как же, двигая общество в будущее, язык будущих чувств принося ему, договориться ясно с настоящим? Это все равно, как если бы захотели пустить в обращение монеты, когда они еще горячие и раскаленные докрасна».

Требовательный и целеустремленный до аскетизма, даже в жестокой нужде и горьком одиночестве он ни разу не пошел на компромисс, ни разу не поступился своими идеалами, «чтобы легкое получить себе одобрение». При жизни ему удалось издать лишь один поэтический сборник, да и тот на чужбине. Эта книга, подобно другим его стихам и поэмам, разбросанным в разных журналах и брошюрах, осталась незамеченной, как незамеченным угас поэт в приюте на парижской окраине.

С грустной иронией называл он себя «неизвестным поэтом», трезво сознавал, что равнодушно «сын пройдет мимо» его творений, спокойно и твердо верил: «но ты вспомнишь, внук».

Исследованием «Об искусстве (для поляков)» (1858) и циклом публичных лекций (1860) Норвид стремится показать и

объяснить польскому обществу непризнанный гений Словацкого, начиная период «открытия» и «реабилитации» поэта, который уже через два десятилетия становится патроном «Молодой Польши».

...В 1897 г. в одной из венских библиотек Зенон Пшесмыцкий (Мириам), известный поэт «Молодой Польши», случайно обнаружил поэтический сборник «какого-то» Норвида. Один из крупнейших эрудитов польской литературной среды того времени, известный критик, издатель и популяризатор новаторских течений в западноевропейской и славянских литературах, он, по собственному признанию, был потрясен первым же стихом «неизвестного автора».

Это было началом возвращения Норвида в Литературу.

Пшесмыцкий начинает популяризировать его творчество, собирает неизвестные ранее материалы о поэте и его неизданные произведения. Появляются первые исследования и статьи, а в 1904 г. — знаменитый VIII том издаваемого Пшесмыцким журнала «Химера», целиком посвященный Норвиду.

По выражению Жеромского, Пшесмыцкий начал «эксгумацию Циприана Норвида — личности творческой, равной трем великим романтикам». Сам Пшесмыцкий писал в VIII томе «Химеры»: «...Имя его звучит для знатоков и истинных любителей так же полно, звонко и монументально, как имена трех великих романтиков наших»..

Замкнулся фатальный круг трагедии человека и триумфа художника. Запоздавшее время вернуло его поэзии жизнь. Обновленная литература обрела творца, в котором узрела своего предтечу.

«Мы ничего не знали, — писал С. Виткевич, — что Циприан Норвид высказал об искусстве глубокие истины, которые впитались и скрылись на долгие годы без влияния на расцвет искусства, без побуждения интеллектуального движения в этом направлении. Сейчас, перечитывая эти слова, я вижу, что то, например, за что я боролся и за что до сих пор подвергаюсь нападкам, этот удивительный человек давно знал и высказал». С. Бжозовский, назвавший «ясновидящего Норвида» «одним из наиболее глубоких умов, когда-либо у нас действовавших» и «одним из наиболее польских писателей», в своей «Легенде Молодой Польши» рассматривал норвидовскую философию искусства-труда как великую идею духовного возрождения польского народа и общества.

Поэт-мыслитель предвосхитил многое из снискавших впоследствии европейскую известность философско-эстетических концепций Д. Рескина, У. Морриса и Г. Ван де Вельде. Это и теория искусства как интеллектуального обобщения, направленная против лишенного творческой мысли натуралистического копирования действительности, и утверждение о взаимопроникновении и взаимообусловленности эстетического и этического, и постулат искусства, универсального и демократичного, как во времена античности и Возрождения, и воззрения о социально-политической мис-

сий искусства, и мысль о связи искусства, народных ремесел и индустрии, мечта о новой красоте, рожденной технической цивилизацией, воплотившаяся в жизнь в наши дни рождением промышленной эстетики.

И в области формальных поисков, в поэтике Норвида потомкам открылись тенденции поэзии конца XIX—начала XX в. и как бы ее предвещающие.

Польские символисты назвали забытого поэта своим предтечей. Удивляло и восхищало, что неизвестный польский поэт в своем творчестве предвосхитил теорию умолчания С. Малларме и дал национальной поэзии свободный стих, опередив всю европейскую литературу, где этот размер был введен французскими символистами лишь в конце XIX в. С европейским символизмом сближает Норвида и трактовка поэтического слова и образа: предельно насыщенные интеллектуальным подтекстом, они выступают не как живописующие слова-изображения, слова-эмоции, а как слова-понятия, слова — символы идей. Но здесь же таится и принципиальное различие, которого не замечали первооткрыватели и поэты «Молодой Польши». Это различие обусловлено абсолютной несовместимостью политически и социально индифферентного мировоззрения символистов и философско-поэтического, устремленного в будущее гуманистического видения Норвида. Если символисты скрывали за сознательно усложненным образом эфемерные, мимолетные, часто расплывчатые интеллектуально-психологические нюансы, то Норвид с помощью поэтического образа-символа стремился предельно обнажить художественную идею, показать ее глубину, выявить сущность, вскрыть последствия. Символисты стремились прежде всего к самовыражению, к воспроизведению сложной, изменчивой индивидуальной психологической глубины, а Норвид, не пугаясь декларативности и дидактики, стремится к прямому контакту с читателем, провоцирует полемику с ним, желая его переубедить, вдохновить, воодушевить большой социально-философской идеей. Здесь, в своем идеале гражданской поэзии, Норвид продолжает традиции романтизма. Преодолевая его поэтику, он остается сыном своей угнетенной родины, сыном своего времени.

Стремление придать поэтическому образу завершенность архитектурного ансамбля и свойственную скульптуре статичную и в то же время преисполненную внутреннего динамизма монументальную выразительность сближает Норвида с парнасцами (Л. де Лиль, Т. Готье и др.), так же как и стремление к гармонически уравновешенной структуре стиха, его музыкальности, увлечение античностью и Востоком. Но если история, цивилизация, прошлое для парнасцев лишь предмет чисто эстетического созерцания и художественно-филигранного изображения, то Норвид стремится к постижению философской сущности, смысла и идеи человеческого развития, акцентирует свои симпатии и свое не-

приятие. Веря в общественный прогресс, который, по его убеждению, претворяет в жизнь идею гуманистического будущего, Норвид, подобно Гюго и Гейне, выступает с горькой и резкой критикой деспотизма и буржузной цивилизации, выступает не только как поэт-мыслитель, но и морализатор, идеолог.

Сопоставление творчества Норвида с современной ему западноевропейской поэзией обнаруживает много общего и с поисками других выдающихся новаторов.

С Бодлером его роднит антиромантическое стремление к внешней эмоциональной сдержанности и лаконичной образности, тяготение к интеллектуализации поэтического слова, к насыщению его обобщенно-философской значимостью. Еще до Бодлера Норвид в поисках поэтической экспрессии смело вводит в поэзию слова, считающиеся в «свете» грубыми и вульгарными, поэтизирует явления и предметы обыденные, «низменные», «неэстетичные», сознательно провоцирует салонный этикет и шокирует аристократические вкусы.

За два десятилетия до знаменитых «Гласных» Рембо Норвид в своих «Ченстоховских стихах» (1850), а позднее в «Странствующем искуснике» (ок. 1856) на основе интеллектуально-психологического восприятия ассоциирует понятие и цвет, который обретает предметность и значимость, спаянный единым ритмом с определенным явлением, чувством, мыслью, идеей. Точно так же буквы, символизирующие звук, ассоциируются с формами и предметами реальной действительности.

Некоторые тенденции норвидовской поэтики роднят его с новой западноевропейской поэзией XX в. С Р. М. Рильке и О. Хаксли Норвида сближает воспроизведение образов, событий, коллизий как бы сквозь призму живописи, скульптуры, архитектуры и музыки, создание и введение символов, восходящих к человеческой истории, цивилизации, религии. С Т. С. Элиотом Норвида единит как концепция художественной оригинальности и отношения к традициям, так и художественное отображение проблем и конфликтов с перспективы исторических эпох и свершений, в свете пройденного человечеством пути. О близости поэтического мира Норвида современным творцам свидетельствуют отзывы Р. М. Рильке, А. Жида, Б. Пастернака, А. Бергсона [1].

После первой мировой войны в независимой Польше молодых поэтов привлекает демократизм норвидовских воззрений на литературу, его стремление к созданию нового, национального искусства, «на польском основанного звене». Им, отвергающим неоромантические аксессуары «Молодой Польши», было близко обращение Норвида к конкретной, реальной — «низменной» и «не-

[1] В первые десятилетия XX в. некоторые произведения Норвида были переведены на немецкий, французский, английский, чешский и болгарский языки.

поэтической» — действительности. Им импонировал этот поэт, который в эпоху Байрона и Мицкевича не убоялся свести свою музу — «рукописей прачку» — с облаков романтической поэтичности в серый лабиринт повседневной обыденности, где, по его убеждениям, таилась сущность Времени и Истории.

В эти годы под влиянием Норвида развиваются не только отдельные поэты (Ю. Тувим, К. И. Галчиньский, Ч. Милош, М. Браун, Ю. Чехович, М. Яструн), но и целые литературные группировки («Скамандр», «Квадрига», «Жагары», «Варшавский авангард»). В творческом отношении к поэтическому слову сближается с поэтикой Норвида «Краковский авангард». И весьма красноречиво прозвучал вывод проф. С. Колачковского в обзорной статье «Польская литература в 1932 г.»: «Вся творческая не эпигонская молодая лирика развивается под знаком Норвида».

В эпоху революций, социальных потрясений и экономических кризисов особую популярность обретает и норвидовская теория искусства-труда, его ви́дение общенациональной культуры, созидаемой творческой интеллигенцией на основе мировосприятия трудящихся масс и органически с ними связанной. Привлекала актуальность этой концепции, которая на страницах «Скамандра» даже сопоставлялась с теорией пролетарского искусства Луначарского. Новая, как ее тогда называли, «пролетарская» поэзия (С. Р. Добровольский, М. Пехаль и др.) явилась наиболее явным и нередко несколько прямолинейным воплощением этого интеллектуального ви́дения Норвида.

В тяжелые годы фашистской оккупации, когда террором пытались вытравить из людей мысли и чувства, по-новому зазвучал ранее неясный, ведущий, антидеспотический мотив поэтической философии Норвида о том, что народ свободен, пока каждый член общества является интеллектуально независимой, мыслящей личностью, отстаивающей свои права мыслить и творить. За день до варшавского восстания (1944) появляется подпольное издание поэзии Норвида, которая наложила свой отпечаток на творчество юных поэтов-борцов польского Сопротивления. В первые месяцы свободы проф. С. Жулкевский писал в своих «Воспоминаниях об интеллектуальной жизни периода оккупации», что поэзия Норвида была для молодого поколения творческой интеллигенции той живительной силой, которая помогала преодолеть «ужас террора» и «найти мужественное слово».

В сложные послевоенные годы выходит несколько норвидовских сборников, а о жизненности его поэтики свидетельствует старт молодых поэтов (Гроховяк, Сито, Игнатович и др.) в новых условиях, сложившихся после 1956 г.

Иная судьба постигла поэзию Норвида в литературоведении. Забвение и непризнание, сопутствовавшие поэту при жизни, сменил неумеренный ажиотаж и фурор. «Ирония случаев», о которой столько писал Норвид, коснулась и его самого. Бжозовский не

без причины иронизировал, что после долгих лет молчания славословие оказалось более злорадным и опасным. Нередко стирались грани между научной дискуссией и панегириками апологетов, воспевающих новую «национальную святыню». Отсутствие уравновешенности и объективности привело к интерпретационным упрощениям и нездоровой тенденциозности. Так создавался культ «четвертого пророка». Так создавалась литературная мода и рождался снобизм. Из Норвида пытались сделать «певца католицизма». В шовинистическом угаре его, который «наднациональное» ставил выше национального, политики от культуры и их присяжные изображали как официального поэта Второй Речи Посполитой. Свершилось то, чего так опасался Норвид, когда на склоне лет писал, что из Мицкевича начинают делать «то, что французы... с Виктором Гюго — то есть это не будет ни человек, ни писатель, ни поэт, а *феномен* — это грустно, ибо феноменов показывают на ярмарках».

Первый же год литературной жизни Народной Польши ознаменовался острой полемикой о творческом наследии Норвида. Упрощенная, вульгарно-социологическая трактовка А. Важика, согласно которой «близкое общение с Норвидом воздействует регресивно на воображение», была опровергнута в первую очередь К. Выкой. С годами появляются ценные исследования В. Борового и К. Выки, множество отдельных статей и сборников [1]. Ю. В. Гомулицкий продолжил труд Пшесмыцкого по сбору и комментированной публикации всего сохранившегося из творческого наследия поэта.

До сих пор Норвид в значительной степени остается «неизвестным поэтом». Еще не появилась обобщающая научная монография о его жизни и творчестве. Нет полного издания найденных его произведений (оба начинания Пшесмыцкого в 1911 и 1937—1938 гг. прерывались войнами). До сих пор находят новые фрагменты его творчества, а в межвоенные годы рассказывали, что какая-то краковская кухарка растапливала печь его рукописями.

Дошедшее до нас творческое наследие Норвида — своего рода руины. В значительной степени — это обрывки, фрагменты, незавершенные вещи. Многое пропало, многое исчезло, уничтоженное людьми и временем.

По сохранившемуся можно судить о гениальности его философско-эстетических замыслов. По сохранившемуся трудно еще сделать вывод о полноте их реализации.

Открытие Норвида еще не завершено. Борьба за него не окончена. И в этой борьбе слепого, во имя традиционных догм от-

[1] Из довоенных работ наиболее значительными и поныне не утратившими своего значения являются исследования и комментарии З. Пшесмыцкого, статьи С. Пигоня, открывшего ряд неизвестных фрагментов творчества поэта, исследования С. Цивиньского, В. Борового, Т. Маковецкого, З. Шмидтовой и С. Колачковского.

рицания и восторженного, иссушающего живую мысль поэта утверждения, когда нередко расплывается четкая грань между энтузиазмом и снобизмом, научной убежденностью, интеллектуальным произволом и модой, в этой борьбе, когда нередко обе стороны утрачивают чувство меры, а эмоции вытесняют объективность научных критериев, — в этих трудных поисках и обнадеживающих открытиях единственно верной и ясной путеводной нитью остаются слова самого поэта: «Задачей критики является *все поставить на соответствующее место и открыть окно,* предоставляя остальное свету и времени, — ничего более!»

«Циприан Камиль Норвид (де) появился на свет в Мазовии в наследственной деревне, называемой Лясково, в нескольких милях от Варшавы, в то время, когда в Греции умирал Байрон. И он до сих пор не знает, какое из этих одновременных событий печальнее», — писал с присущей ему терпкой иронией поэт, восстанавливая на склоне лет свое прошлое — трудное, одинокое, горькое [1].

Он рано лишился родителей. «Начальное воспитание, — пишет Норвид об этих годах, — носило отпечаток той неизбежной случайности, которая неразлучна с ранним сиротством». Вместе со старшим братом Людвиком (впоследствии литератором и эмиграционным деятелем, приятелем Словацкого) он учится в варшавской гимназии, которую оставляет, не закончив пятого класса. «Не очень хорошо он учился, — вспоминал соученик Норвида, известный поэт Ф. Фаленьский, — зато уже проявлял талант недюжинный. Не знаю, писал ли он тогда стихи, но сочинения его вызывали обычно изумление учителей и восторг всего класса. Полагаю, что его мысль уже тогда усиленно работала и философия более его прельщала, нежели полет воображения. Он имел дар ви́дения вещей глубже (может быть, достовернее), чем другие, и быстрее замечал то, что иным было вообще недоступно». Некоторое время юноша посещает художественную школу, позднее влиятельный родственник устраивает его практикантом в Геральдическое ведомство. Но его влечет поэзия. Он входит в литературную среду, знакомится с Г. Эренбергом. Первые публикации на страницах варшавских журналов (1840) были тепло встречены критикой. Молодой поэт быстро приобретает популярность в варшавских салонах. Среди его друзей известный впоследствии поэт, прозаик и публицист, секретарь мицкевичевской «Трибуны народов» Э. Хоецкий, философ А. Цешковский, популярные поэты А. Чайковский и Т. Ленартович, писатель-юморист А. Вильконьский и литераторы, группирующиеся вокруг «Варшавской богемы» и «Энтузиастов». Однако уже тогда проявилась знаменательная для норвидовского характера и воззрений черта: ни с од-

[1] Точная дата его рождения — 24 сентября 1821 г.

ной из литературных группировок, спаянных ограничивающими программными рамками, он не был связан. С молодыми литераторами его сближали демократические воззрения, увлечение фольклором и поиски собственных путей, пока еще в границах романтической поэтики. Характерно, что имя Норвида упоминается в критике среди имен Р. Зморского, Т. Ленартовича, Н. Жмиховской, В. Вольского и Э. Василевского. В его «Воспоминаниях о деревушке», «Жаворонке», «К крестьянке», «Письме» звучит характерное для «Богемы» и «Энтузиастов» противопоставление села и салона, развенчивание мира великосветских условностей и бездушной морали, — всего, что так привлекало Норвида блеском эрудиции, изысканностью манер и отталкивало своей неестественностью, надломленностью, ущербностью. Норвид-поэт открыто и трезво смотрит на этот мир. Он видит, что здесь «мысль — только слуга, карлик, шут», что здесь сделали «из наук модный салон» («Письмо»). И тот самый Норвид, который пытался импонировать «свету», выводя свой шляхетский род от древних норманнов, восклицает: «... Я крестьянин — мои глаза ясновельможность колет и омрачает» («Воспоминания о деревушке»). За полтора десятилетия до ленартовичевской «Лиры» строки «К крестьянке» звучали своеобразным гимном простому народу, в котором Норвид видел «энергичного великана» («Письмо»), источник национальной культуры и залог национального будущего. Этот мотив философски углубленный и эстетически переосмысленный пройдет через все творчество искателя гуманистических правд. Его смятение от сознания естественной, физически предопределенной неадекватности поэтической мысли и слова, звука и знака, драматичные поиски гармонии форм и идей переплетаются с поисками конструктивного, оптимистического мировоззрения. Эти мотивы, близкие мицкевичевской «Импровизации», звучат в «Размышлении [I]», «К пишущим», «Вечере в пустынных местах» и других стихах, постепенно, в отличие от мессианизма и мистики эмиграционного романтизма, кристаллизируясь в концепцию активного действия, трактуемого (в противовес революционному видению Г. Эренберга) в интеллектуально-этических категориях («Размышление [II]»). Этой реальной, земной идее активного, преобразующего отношения к действительности призвана служить новая, антиромантическая по своей сути поэтика, контуры которой вырисовываются в романтическом и одновременно переломном для эстетических воззрений раннего Норвида стихотворении «Перо» (1842). Стремясь проникнуть в сущность происходящих явлений, вскрыть правду, которую призвана нести литература (мотив, появившийся уже в «Письме»), поэт теперь отбрасывает эмоционально-аффективное описание настроений, событий, фактов. Обращаясь к своему перу, он требует: «Не будь пугаем чувств и украшением мечты». Поэзия должна не описывать, а постигать скрытую в динамике внешнего мира правду («Сокольим

правом вихри вбирай в себя»), одновременно не поддаваясь его давлению и влиянию («Не выгорай зноем солнца и не темней ненастьем»); сохраняя свободу познания и творения («Ни к какой шапке не цепляйся золотой пряжкой»). Этот своеобразный поэтический манифест, отбрасывающий мертвящую тяжесть канонов и намечающий путь интеллектуально-эстетических поисков в эпигонской литературе придавленного николаевским террором общества был встречен с энтузиазмом. «В каждом поэтическом отрывке Ц. Норвида, — писал известный критик К. Витте, — столько своеобразия, столько свежести... а устремленность, дух и свобода так выразительны и могучи, что можно только удивляться, как после стольких великих плодов гениев один юноша сумел достичь самостоятельности, как не впал в обычное и рабское подражание».

Осенью 1841 г. Норвид вместе с другом В. Вэнжиком путешествует пешком по стране, изучает памятники национальной архитектуры, исторические реликвии, увлекается фольклором, наблюдает жизнь шляхетской провинции, будни и быт простого народа. Впечатления этих недель оставили неизгладимый след в душе поэта, его мыслях и творчестве, наложив характерный отпечаток на будущие его философско-эстетические и социальные воззрения. В мае 1842 г. Норвид, посетив по дороге Краков, выезжает в Германию, а затем в Италию, стремясь продолжить художественное образование. А. Чайковский прощался с ним стихом, в котором с именем поэта связывал «будущее возрождение», а в распространенном анонимном поэтическом послании Норвид был назван «пророком Польской земли». Может быть, это, как и неясная молва современников о «чудеснейшем стихе», — намек на патриотическую поэзию юного Норвида, которая не могла быть опубликована в эпоху жандармского произвола.

Начинаются годы странствий: Германия (1842—1843), Италия (1843—1845). Норвид поглощен изучением архитектурных памятников, историей искусств, литературой (Овидий, Гораций, Вергилий, Цицерон, Микеланджело, Т. Тассо, Д. М. Чекки, Н. Макиавелли, Сервантес), философией (Платон, Гегель, Кант, Де Мэстр, Цешковский, Либельт, Трентовский). Его занятия живописью и скульптурой во Флоренции были неожиданно прерваны большой и трагической любовью, оставившей скорбно-восторженный след в его поэзии надвигающихся трудных лет.

Это была Мария Калергис, дочь варшавского шефа жандармов, племянница русского канцлера К. Нессельроде, обладавшая редкой красотой, тонким вкусом и разносторонним интеллектом. Ученица Шопена и покровительница молодого Вагнера, она вдохновляла Гейне и Мюссе, покорила Т. Готье и Ф. Листа. В сонме ее поклонников был и кровавый усмиритель восставшего Парижа (1848) генерал Кавеньяк, и будущий император Наполеон III.

По ее следам Норвид едет в Германию (1845), где в результате

недоразумения с паспортом попадает в тюрьму (1846). Выпущенный благодаря стараниям влиятельных земляков, поэт вынужден выехать в Бельгию, где продолжает начатый в тюрьме перевод «Божественной комедии» Данте, выступает с патриотической речью в годовщину восстания 1830 г.[1], сближается в Брюсселе с генералом Скшинецким, И. Лелевелем, Л. Семеньским. Не прекращаются и занятия живописью. Стихи этого периода, характерные появлением биографических мотивов, лично пережитого, насыщаются лиризмом, приобретают музыкальную ритмичность («Моя песенка [I]», «Памятка», «Italiam! Italiam!»). Они еще не выходят из круга поэтики варшавского периода. Усиливается тенденция к классической гармонии поэтической мысли и структуры стиха, воплощением которой является для Норвида поэзия Кохановского «чернолесская вещь», способная «исцелить сердце» («Моя песенка [I]». В стихах этого времени звучит грусть и тоска влюбленного и очарованного поэта. На весть о пребывании Калергис в Италии Норвид выезжает в Рим (1847).

Горечь безответной любви, разочарование и подавленность причудливо сочетаются с приливом энергии и оптимизма. Молодого поэта захватывает бурный водоворот политической жизни кануна Весны Народов. Знакомство с Б. Залеским и З. Красиньским перерастает в сердечную привязанность. Чуждый трагической надломленности мессианизма и товянистским увлечениям Мицкевича, Словацкого, Гощиньского, Норвид, которому импонировала «трезвость в мистицизме» Красиньского, сближается под его обаянием с консервативно-католическими кругами. Однако вера поэта, как и у ряда его выдающихся современников, была очеловечена, лишена схоластической догматичности и фанатизма. Обращаясь, подобно Крашевскому и Толстому, «к чистым началам» евангелического учения и отождествляя гуманистическую мораль с религией, он в отличие от официальной христианской доктрины видел осуществление мечты страдающего человечества не в небесах, а на земле, достигнутое не божественным провидением, а человеческой мыслью, трудом, страданием и борьбой. Здесь рождаются и противоречия Норвида и его связь с современным утопическим социализмом. Этот защитник папы в период кровавых римских событий в мае 1848 г. в то же время отдает себе отчет, как далека церковь и от евангелического христианства и от его собственных политических воззрений. «Если бы я сегодня стал монахом, то завтра же сотворил бы ересь, — писал он Цешковскому. — Церковь, которая смотрит на Англию не чрез ирландские страдания, а на Россию не чрез страдания польские, не обязывает меня в своей деятельности. И если она будет эту дея-

[1] Уже в этом выступлении содержится характерное для социальных воззрений поэта утверждение, продолжающее гуманистическую мысль Просвещения: «Народ — это простой человек».

тельность продолжать, то погибнет вскоре же...» Мистицизм политической программы Мицкевича стал причиной выхода Норвида из создаваемого великим поэтом легиона. «Когда на общем собрании, — писал Норвид о своей острой полемике с Мицкевичем, — он вскочил с места и в конце взял книгу Товяньского в руки, я был вынужден протестовать... Трудно выразить, как дорого мне это стоило. Быть вынужденным столь великой славе народной и седине его слова правды — горькие слова — высказать...» Однако уже вскоре после переезда Норвида в Париж (1848—1852) наступает сближение поэтов. Не соглашаясь со взглядами Мицкевича, Норвид уважал искренность и благородство его устремлений, высоко ценил как художника. Это явилось одной из причин разрыва с Красиньским. Упрямый, нетерпеливый и самостоятельный в своих идейно-эстетических поисках, Норвид не мог некритично воспринимать истины своего «благородно не соглашающегося друга».

Определенную роль в формировании мировоззрения поэта и ослаблении его прежних клерикально-аристократических связей римского периода сыграл парижский салон Георга и Эммы Гервегов, связанных с младонемецким движением, почитателями молодого Маркса. Здесь Норвид встречался с Герценом, Тургеневым и, по-видимому, с Прудоном и Бакуниным. Одновременно сохраняются определенные контакты с Чарторыскими.

Социально-философские воззрения поэта, формировавшиеся в эти бурные годы, не выкристаллизовывались в единую систему. Некоторое время он испытывал влияние мессианистских концепций польских гегельянцев Б. Трентовского, А. Цешковского, К. Либельта. Характерная для передовых демократических кругов гегельянская концепция истории и детерминированного, диалектического процесса общественного развития сочеталась у него с верой в божественное предопределение. Его идея будущего гуманистического общества сближается с теорией Сен-Симона, но здесь же и существенное различие: Норвид подчеркивает пропасть, разделяющую различные классы. Подобно Фурье, он превозносит труд как основу морально-экономического возрождения (в отличие от христианской концепции труда-проклятия) и ищет пути социальной гармонии «от мостящего улицу до Коперника», не соглашаясь, однако, с концепцией фаланги Фурье, которая, по его мнению, ограничивает свободу личности. Подобно Прудону, рассматривая прогресс как реализацию мечты о свободе личности в свободном обществе, Норвид, в отличие от французского философа, отождествляет религию и мораль. В период Весны Народов, резко осуждая «деспотические правления», «королей и властелинов», поэт в то же время выступает против революционного насилия, ведущего к страданиям и кровопролитию. Он уповает на внутренне присущую историческому процессу прогрессивную эволюцию, противопоставляя мессианизму реформы и моральное

самоусовершенствование, трактуемое одновременно и как активное вмешательство в жизнь, как борьба за общественные преобразования.

Главным для будущей независимости Польши Норвид считает отмену крепостного права как начало консолидации общества «от вывозящего навоз батрака до труда человека ученого». И хотя он рассматривает эволюцию в категориях христианской этики, явственно звучит социальный аспект его «Мемориала о молодой эмиграции» (1849): «Достаточно взглянуть на польского крестьянина и на пропасть между ним и шляхтичем, достаточно понять, что ширина этой пропасти является *мерой* отдаления возникновения нации — чтобы нашлась работа!!!» Эта концепция «польского пути» и ведущей роли крестьянства сближает Норвида с Лелевелем, отдаляя одновременно от «европейской» ориентации партии Чарторыских. Основываясь на реальных, приобретающих явно антиромантическую направленность предпосылках, поэт выступал против идеи польского восстания, которое, по его мнению, не найдет поддержки у чуждого и враждебного шляхте крестьянства. И свято веря в будущую свободную и справедливую Польшу, он создавал гуманистический миф труда, объединяющего классы в единое общество, и просветленное видение-концепцию интеллектуального искусства, этот миф-реальность творящего и воплощающего.

В своей концепции гуманистического будущего Норвид стремится исходить из объективно-научных критериев философии, эстетики и истории. Избегая тенденциозности, утилитарности и узкого практицизма, свойственных, по его мнению, замкнутым в своей враждебности группировкам, он не примкнул ни к одной из политических партий. Может быть, поэтому для консерваторов он был «демократом», а для демократов .«консерватором». На современность он часто смотрел «с высоты истории» и поэтому нередко утрачивал и перспективу времени, и сущность происходящего. И, вероятно, есть какая-то доля правды в словах Красиньского, который писал ему в июне 1849 г.: «Ты живешь жизнью или божьей или потусторонней, но не во времени, не среди людей и с людьми. Живешь в *темноте*. Все, что ты говоришь, — *вечные истины,* но ты забываешь, что только постепенным развитием временных событий вечные здесь истины создаются».

В атмосфере Весны Народов кристаллизуется активное, творческое отношение Норвида к действительности. Оптимистическое ви́дение варшавского периода развивается теперь на оформившейся социально-философской основе («Канун», 1848; «Еще слово», 1848; «Социализм», 1848; «Времена», 1849; «Песнь от нашей земли», 1850; «К москалям-славянам», 1850—1851, и др.).

В эти годы мессианистских пророчеств Мицкевича, мистических откровений Словацкого и горько-оптимистических видений

Красиньского увлеченный интеллектуальными поисками и романтической верой во всемогущество поэтического слова, Норвид создает социально-философские поэмы «Три вопроса» («Неволя», 1848—1849) и «Песни общественной четыре стороны» (1849), где проникновенность обретенной идеи нередко тонула в барочном консептизме.

Идет процесс кристаллизации поэтических форм, адекватных воззрениям, в кругу которых рождается философско-эстетическая поэма «Promethidion» (ок. 1848—1850) — норвидовская концепция искусства и его роли в социальной эволюции.

«Я убедился, — пишет поэт, — что *чувство гармонии между содержанием и формой жизни будет у нас основой искусства*». Рассматривая «содержание жизни» как «устремленность добра и правды», Норвид видит восстановление утраченной гармонии — социальной, этической, интеллектуальной — в искусстве, творящем прекрасное. Рассматривая взаимосвязь искусства с социальной действительностью в философских категориях Платона (популярного в это время благодаря французскому переводу Кузена, 1825—1840), он отождествляет прекрасное с добром и правдой, эстетическое с этическим (прекрасное — это «образ любви»). Прекрасное создается трудом — интеллектуальным и физическим. И поэтому так потрясали воображение Норвида творения Микеланджело, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Челлини, где труд физический был неотделим от труда творческого. Здесь рождается ви́дение «искусства как знамени на трудов человеческих башне» и культ труда, воскрешающего гуманистическую сущность человека и общества. Эта концепция, где искусство выступает «не сверхчувственным экстазом», а «основой», формирующей воззрения и одухотворяющей труд, повышающей его производительность (!), несущей радость и полноту мироощущения, искусства, призванного «расчаровать этот чар чарующий» (т. е. отсутствие искренности в человеческих отношениях), в то же время романтична своей верой в искусство как источник и силу социальных преобразований. Воздействуя на народ, способствуя его социальной консолидации, искусство тем самым, по мнению Норвида, является фактором не только общественным, но и национальным. Отсюда высокая роль, отводимая художнику-творцу, который «организовывает национальное ви́дение, как, например, национальный политик организовывает государственное могущество».

«Каждый народ, — пишет Норвид, — приходит своим путем к участию в искусстве». Источником будущего, по мнению поэта, еще не созданного польского национального искусства, является мироощущение простого народа, как основы нации, что, однако, не означает имитации под фольклор — имитации мертвенной, ибо подражательной, лишенной творческой искры оригинальности, утратившей саму первозданную свежесть, глубину, своеобразие и естественную непосредственность подлинного народного творче-

ства. «Народное мироощущение» — это лишь исходный пункт творческой, интеллектуально-эстетической эволюции художественного созидания, рождающего национальные, а тем самым и общечеловеческие шедевры. Примером такого искусства является для Норвида творчество Ф. Шопена.

«Поднятие народного до человечества не внешними приспособлениями и формальными уступками, а внутренним развитием зрелости» — вот сущность норвидовской концепции национального в своей идее, новаторского в своей эстетической сущности искусства. Поэтому и видел поэт в творчестве нечто большее, чем то, что «нравится благодаря конъюнктуре времени или самовлюбленности клики». Здесь ключ и к национальным мистериям «Ванда» и «Кракус» [1], трагедии «Зволон» (1848—1849) и к критико-теоретическим статьям и поэтическому кредо последующих лет.

Идеи поэмы, рождаясь в диалогах героев, полемизирующих с представителями разных социальных групп и политических воззрений, развиваются в прозаических комментариях и Эпилоге. Ритм стиха, «фрагментарный — по словам самого автора — способ выражения», сюжетная аморфность, экспрессивные, насыщенные философским подтекстом неологизмы, — все это, отображая динамизм постижения идеи, драму ищущего и борющегося человека, одновременно затрудняло восприятие, изолировало художника, идеалом которого был античный трибун и народный певец. В то время как друг поэта А. Цешковский советует ему, «чтобы писал не так темно», Ю. Б. Залеский, рекомендуя С. Гощиньскому прочитать поэму Норвида, в другом месте замечает: «Форма странная и претенциозная, но содержание незаурядное и много мыслей возвышенных».

Конфликт с литературной критикой и политическими группировками, непонимание друзей, разрыв с Красиньским и Цешковским во имя своего социально-философского видения, своей поэтики, своего пути, борьба с общепризнанными национальными «славами» и трагедия общественного непризнания, — все это прорывается в одном из наиболее лиричных стихотворений тех лет «Эпос — наш» (ок. 1848—1851), где поэт сравнивает свое стремление к высокому и чистому идеалу с борьбой Дон Кихота, смешного и непонятного для окружающих, преисполненного светлой мечтой и внутренне глубоко трагичного.

В лирике этих лет, воплотившей личную драму поэта и трудные философско-политические поиски, преобладают тенденции, наметившиеся уже в переломном для поэтического ви́дения стихотворении «К моему брату Людвику» (1844). Это — отказ от сю-

[1] Первые варианты были завершены в 1847 г. После того, как они затерялись у друзей и издателей (разделив судьбу исторической трагедии «Паткуль», создаваемой в этом же году), Норвид пишет новый вариант «Ванды» в 1851 г. и «Кракуса», по-видимому, около 1861 г.

жета и описания внешней динамики, стремление к воспроизведению внутренней, интеллектуально-психологической драмы, воплощенной в движении-развитии мысли-чувства, выраженном символом, эстетическая экспрессия которого обусловлена широтой интеллектуального обобщения. Отсюда стремление к максимальной конденсации значимости поэтического слова, отказ не только от натуралистического воспроизведения сцен и образов, но и от детальной дорисовки интеллектуально-психологических ситуаций, состояния, атмосферы. Намечаются только контуры происходящего, обозначается лишь направленность развития и динамический ритм процесса. Красочность и завершенность достигается интеллектуальным воображением читателя, оказавшегося в кругу философско-поэтического ви́дения автора, читателя, который, по мысли Норвида, выступает как активное, познающее и созидающее начало, как его соавтор. Эта вера в интеллект читателя, творческое содружество и гармонию мыслей-чувств ассоциируется у поэта с попеременно ведущими партиями «солиста» и «хора», воплощающих в звуках-символах музыкальную идею. Отсюда и все возрастающая роль умолчания, переплетающаяся с концепцией значимости, когда в одном слове или фразе заключена целая ситуация, драматизм и интеллектуально переосмысленная сущность происходящего, воплощена интеллектуально-психологическая глубина переживаний, которая в соответствии с норвидовской концепцией («лиризм должен быть аскетичным») показана в своей внутренней обусловленности, а не в безбрежно живописующих, полных экстаза, междометий и красок романтических откровениях. Стремление к реалистичности, столь характерное для социально-философских поисков Норвида, воплощается и в его языке, образности, тематике. Характерно уже само название создаваемого в эти годы (1847—1852) цикла: «Пять бытовых зарисовок». Сценки из обыденной жизни, реальный фон, повседневные беседы, — это внешний контур, дающий поэтическую перспективу, в фокусе которой каждая зарисовка преображается в параболу современной цивилизации. Ее облик проступал сквозь будничность, уродливость и земную прозаичность, вырисовывающиеся как знаки реальности и связанных с ней идей, веяний и отношений.

...В душной атмосфере эпигонства рождалась новая поэтика, обращенная к современности и устремленная в будущее. «Я понимаю, чего он хотел, но немногие поймут», — писал Красиньский в 1849 г. Это была горькая правда. Польская литературная критика либо игнорировала поэта, либо обрушивалась на его «темноту». Творческого читателя, о котором мечтал Норвид, не было.

«Манерная неясность мысли, образов и слов, — писал известный публицист и литературный критик В. Бентковский. — Поистине я уже не знаю, живописец ли он, скульптор или поэт, или, может быть, художник, оторванный от всяческой завершенной

формы». «Все темнее пишет», — замечает о поэте уже и Красиньский в 1851 г. Растет изоляция Норвида, никто не публикует его произведений. Этот, по словам одного из знакомых, «изысканнейший светский человек, искрящийся остроумием, замечательный в компании собеседник», а «в задумчивости — великолепный вид мыслителя, красотой и глубиной мысли осененная голова» — вынужден зарабатывать на хлеб чернорабочим на одной из фабрик Монмартра и дровосеком в лесах Фонтэнбло.

«Опустил руки, — пишет его близкий друг Ю. Б. Залеский, — а непокорный в душе, ничьих советов не принимает. А жаль такого незаурядного таланта. Такой могучий интеллект и что ж из этого? Изводит одаренность и способности...» Мицкевич увещевал Норвида: «Чтобы из тебя вышел упорядоченный человек, нужно бы тебя на пару лет отдать в русские солдаты».

Окончательный разрыв с Калергис, неопределенный ответ ее приятельницы М. Трембицкой, сердечная дружба с которой переросла в новое чувство, — все это переполнило чашу терпения. Поэт бросает все и в декабре 1852 г. с двумя гинеями в кармане на паруснике бежит от своих страданий в Америку. Штормы отбросили судно к берегам Исландии. Голодный, иззябший Норвид вместе с командой тянул тросы и орудовал топором. После двухмесячного плавания он, наконец, попадает в Нью-Йорк.

Тянутся долгие месяцы болезни, случайных заработков, одиночества и тоски по родине. Переживания и мысли поэта отражаются в проникновенной лирике, гармоничная структура которой, воплощая кристаллизацию эстетического ви́дения поэта, знаменует приближение поры художественной зрелости («Моя песенка [II]», «Три строфки»). Рождается белый стих, воплощающий глубину скрытых повседневностью, порожденных ею и ее обусловливающих идей и тенденций («Первое письмо, что дошло до меня из Европы»). Здесь нет на́дрывного пафоса и всепоглощающей эмоциональности, присущей «Импровизации» Мицкевича. В своей борьбе с провидением Норвид не жалуется, не ропщет и не обвиняет, подобно Конраду. Из глубины души вырывается у него пафос убежденности и горечь иронии:

О Боже... единый, который *еси* — Боже,
Я тоже есмь...

Американский цикл замыкается решительной полемикой с романтическими авторитетами и утверждением права каждого истинного художника на творческую самостоятельность, поиски своего пути, поэтические открытия своего видения («Действительность и мечты [I]», 1854).

Начало русско-турецкой войны и связанные с ней надежды на возрождение независимой Польши влекут поэта в Европу. Об этом он пишет Мицкевичу и Герцену, просит их материального содействия. В июне 1854 г. Норвид покидает Америку. Некоторое время

он живет в Лондоне, «в беднейшем, наверное, домишке беднейшей части города», увлекается Шекспиром, переводит «Гамлета», «Юлия Цезаря», зарабатывая живописью и моделированием челюстей для дантиста. В декабре благодаря помощи Красиньского он приезжает в Париж. Встречается с Мицкевичем. Много пишет. Переводит Шекспира. В ряде статей, исследований и эссе кристаллизируется его философско-эстетическая теория («Белые цветы», 1857; «Об искусстве (для поляков)», 1858; «Об Юлиуше Словацком», 1860, и др.). Однако художественные произведения, продиктованные актуальной действительностью тех лет, и увлекший поэта вихрь политических событий не всегда способствовали реализации этих теоретических концепций.

Продолжается трагедия непонимания, одиночества и болезни. «Разочаровался и оглох, — пишет о нем Ленартович. — Покинули его все друзья». Как и прежде, многое из написанного теряется в архивах редакций и знакомых. Исчезает появившаяся было надежда издать в Польше книгу стихов. Норвид в отчаянии пишет, что невозможность публикации и создаваемая тем самым изолированность от читателей «отнимает у человека более чем произведения — все творчество». Знакомый поэта, А. Э. Козьмян, сообщая родным из Парижа о провале вагнеровского «Тангейзера» (1859), не без сарказма замечает: «Вагнер в музыке является тем, чем Норвид в нашей поэзии: смешон скукой, темнотой и самомнением. Его музыку называют музыкой будущего, так же как у нас Норвида поэтом будущего нарекли, и это действительно произведение норвидовское». А поэт «из руин самого себя» с горечью восклицал: «не я время теряю, а время меня». В июне 1855 г. царское правительство объявляет Норвида политическим эмигрантом. Путь на родину был окончательно отрезан. В этот тяжелый период надежд, разочарований и непоколебимой веры в свое поэтическое ви́дение он создает философско-историческую поэму «Quidam» (1856), драматическую миниатюру «Кротость» (1857), комедио-драму «Актер» (1861—1862), прозаический цикл «Черные цветы» (1856) и новеллы. Лирика этих лет, оперирующая параболой, философско-историческими параллелизмами и интеллектуальной символикой, насыщается актуальной общественно-политической проблематикой. Ее ведущий мотив — гражданственность и этичность. «Человек приходит на свет для того, чтобы подтвердить правду», — в свете этого высшего для Норвида идейно-нравственного критерия выступают не только его любимые герои-вожди Спартак, Бем, Дембиньский, Кошут, Шамиль или те, которые «раньше делают то, что потом появляется в истории», — эмир Абд-эль-Кадер, мусульманин, вставший на защиту христиан во время сирийской резни (1860) или американский фермер Джон Браун, отдавший жизнь в борьбе за права негров (1859), но и творцы, чьи образы пленяют воображение поэта прежде всего не созданными произведениями, а активностью дея-

ний и подвигом. Его идеалы: Сократ-философ, отдавший жизнь за свои убеждения, и Данте, поэзия и борьба которого были неразделимы, Байрон — борец за справедливость и национальную свободу порабощенной Греции, Гощиньский — «на Бельведер со штыком идущий поэт», Мицкевич — художник, отложивший перо, чтобы посвятить себя идее национального возрождения. В одном из писем Норвид называет Колумба, Сократа, Данте, Микеланджело, Коперника, Костюшко своими «республиканскими предками». Гражданский и духовный подвиг его любимых героев становится темой ряда стихотворений Норвида: «Белый мрамор» (1848), «Спартак» (1857), «Явится тебе он» (ок. 1856), «К эмиру Абд-эль-Кадеру» (1860), «Гражданину Джону Брауну», «Джон Браун» (1859), «Что ты сделал Афинам, Сократ» (1856), «Дух Адама и скандал» (1856).

Одно из лучших произведений норвидовской гражданской лирики — «Памяти Бема траурный рапсод» (1851), посвященный участнику восстания 1830 г., героическому генералу венгерской революции. Новаторское в своей ритмике, сближенной в звучании с гекзаметром, это стихотворение было опубликовано лишь в 1910 г. «В этом рапсоде, — писал Жеромский, — звучащем в столь несравненных ономатопеях, полном топота, сверкающем, шелестящем и звонком от копыт коня и лязга оружия, воплотилась вся польская тоска по герою, вождю, повелевающему булатом, борьбой и победой. Это произведение является образом народной души, почти политическим документом».

Вместе с тем трагическим, так и не разрешенным осталось для поэта, уповающего на интеллектуально-этическую эволюцию общества, противоречие гуманной идеи и физической, кровавой борьбы за ее претворение. Поэтому, по его признанию, ближе других был ему О'Коннел — герой борьбы за возрождение Ирландии, отвергающий насилие. И когда начались события 1863 г., Норвид горячо сочувствует восставшим и пишет: «Если бы имелось полторы тысячи франков, я выехал бы в Польшу». Проявлениями его политической активности становятся и контакты с Мерославским, а по некоторым сведениям, и с Траугуттом, и переписка с В. Бентковским, адъютантом Лянгевича, и попытки создать газету, информирующую Европу о восстании. Тогда же он пишет ряд проектов для повстанцев, в частности, «Мемориал о прессе». Но оживленная деятельность тех лет сочеталась у Норвида с отрицанием самой идеи вооруженной борьбы. Подчеркивая, что поляки «героический народ», но «никакое общество», ибо разделены пропастью социальных противоречий, а просвещенная среда живет в оторванном от реальности кругу романтических порывов, Норвид писал: «Действие означает (у нас) отсутствие духовного труда — вакуум мысли...» Выступая против такого действия, этой — по определению поэта — «энергии почек», Норвид считал его безрассудным, ведущим к национальной трагедии

народа, у которого «энергия опережает интеллект, и что поколение то резня». В письме к Цешковскому он подчеркивал, что нигде еще не видел, «чтобы интеллигенция имела так мало общественного значения и уважения, как это существует в одной только Польше». Эта социальная разобщенность и отсутствие единой, сплачивающей весь народ идеи свидетельствует, по мнению поэта, об интеллектуальной незрелости общества, что предрешает и судьбу восстания: «Так как мыслящего органа нет, нет и воздействия на элементы, и посему остаются отдельные героические единоборства, как при Болеславе, только что в век железных дорог да электрических телеграфов». Этот «героический бой», преисполненный патриотического порыва и беззаветной храбрости восставших, воспел поэт в стихах, которые проникнуты волнующей атмосферой тех лет: «Импровизация на вопрос о вестях из Варшавы», 1861; «Сариуш», 1862; «К врагу», 1863, и др. Гуманизм и проникновенная вера художника в объединяющие народы идеи звучит в «Польских евреях» (1861), одном из лучших стихотворений этого периода.

Пораженный героизмом еврейского юноши Михаила Лянде, поэт в четырех строфах, величественный ритм и строгая амфибрахическая рифма которых ассоциируется с тысячелетним «памятником, сокрушенным на Востоке», чеканит картины-символы величия и упадка древнего народа. Спустя века его участь постигла поляков, и теперь, после долгих страданий и унижений, здесь «на мостовой в Варшаве» он, связанный общей судьбой с другим страдающим и угнетенным народом, воспрянул к борьбе и жизни, озаренный величием гуманной идеи. Этой идеи лишены насильники. Торжествующие варвары, верящие лишь в силу и неспособные понять скрытой за внешними событиями сущности времени и событий, они не знают, что уже обречены историей.

Завершающий мотив «Польских евреев» вновь возникает в интеллектуальной гамме «Фортепиано Шопена» (1863) и придает особую глубину и выразительность этому шедевру норвидовской лирики. *Стихотворение, написанное в минуты глубокой боли* и раздумий над судьбами родины, искусства и человеческой цивилизации, возникло под впечатлением разгрома в Варшаве дворца Замойских, из которого было совершено покушение на царского наместника Ф. Ф. Берга. Солдатами было уничтожено много национальных реликвий, в том числе и фортепиано Шопена, который был для поэта «главным художником», олицетворяющим будущее польского искусства.

В задумчивой ритмике свободного стиха, ассоциирующегося с музыкой гениального композитора, рождаются картины-воспоминания о встречах с Шопеном. Раздумьям о великой тайне творчества сопутствует гамма эмоций. Рождается озаренное философским обобщением ви́дение поэтического созидания как акта откровения и постижения правды, мучительных поисков и сотво-

рения-открытия совершенства-формы и мысли-идеи. В тревожно нарастающем ритме, в стремительном чередовании кратких — экспрессивных и удлиненных — живописующих — строк появляется образ страдающей Варшавы, варварских насилий, вырастающих в символ крушения человеческих ценностей деградирующей эпохи. Этот динамизм воспроизведения фактов-мыслей внезапно обрывается стоном низвергнутого на мостовую фортепиано: «Идеал достиг мостовой». В этой обращенной к «позднему внуку» горькой иронии о единении Идеала-мысли, Идеала-искусства с «мостовой» — реальностью, «Мостовой, — не пробудившимся еще народом жестокой эпохи, не рожденным еще гармоничным обществом будущего — звучит одновременно глубокая вера художника: стон светлой, уничтожаемой варварами мысли, стон страдающего, разрушаемого варварами искусства разбудит пока еще бесстрастный гранит «Мостовой».

Эта жемчужина интеллектуальной лирики поэта также была причислена критикой к явлениям «темным» и «непонятным», послужив поводом для нового иронического утверждения (на этот раз в познанской прессе), что Норвид — «поэт, как Вагнер композитор, будущего». Точно так же не были поняты философские поэмы «Fulminant» (1863) и «Неволя» («Три вопроса», 1848), изданные в 1864 г., и «Вещь о свободе слова» (1869) [1], воплотившие норвидовскую концепцию социально-интеллектуальной эволюции общества, обличавшие войны, насилия и сковывающий гуманистическое развитие догматизм в мышлении, традициях и устремлениях. И как польские революционеры и демократы сражались в разных концах земли под пленившим Герцена лозунгом — «За вашу и нашу свободу!», — так и Норвид утверждал: «чтобы быть национальным, нужно быть над-национальным».

Незамеченным остается и выпущенный лейпцигским издателем Брокгаузом томик произведений (1862) непризнанного на родине поэта [2].

Так пришла пора творческой зрелости, глубоких философских обобщений и ставшего уже привычным горького одиночества. Это были годы работы над поэтическим циклом «Vade mecum» (1865—1866), который — поэт в это верил — должен был свершить «поворот в польской поэзии». «Как выйдет из печати мой

[1] Знаменательно, что публичное чтение автором этой поэмы было встречено с восторгом. Она была понятна аудитории, ибо Норвид был великолепным декламатором своей поэзии, что в данном случае имело решающее значение. В своей поэтике принципам декламации он уделял особое значение, в связи с чем вводил даже специальные графические обозначения. Это было обусловлено его стремлением к тому, чтобы «внутреннее» звучание стиха было адекватно звучанию «внешнему», воспроизводящему не только ритм, рифмы, внешнюю поэтическую экспрессию, но и рождение идей, их развитие и столкновение, борьбу мыслей и чувств, глубину драмы лирического «я».

[2] В Королевстве Польском эта книга была запрещена царской цензурой.

«Vade mecum», — писал он в одном из писем, — то только тогда увидите и узнаете, что такое истинная польского языка лирика, ибо ее еще совсем-совсем не знают и малейшего о ней не имеют понятия... То, что поляки называют лирикой, — только *сечка* и *мазурка!»* Цикл не увидел света, как и любимая трагедия Норвида «Клеопатра» (1870—1872), как философско-поэтическая эпика «Ассунта» (1870), «A Dorio ad Phrygium» (1871), «Эмиль из Гоздавя» и трагедии «Тиртей» (1865—1866), «За кулисами» (1865—1866), «Перстень великосветской дамы» (1872), драма «Графиня Пальмира» (ок. 1864—1865).

Во время франко-прусской войны, в тяжелые для французов дни поражений, возникает «Еще Франция не погибла», идейно перекликающаяся с гимном легионов Домбровского. Норвид добровольцем вступает в Национальную Гвардию. Под впечатлением военных событий тех лет и дней Парижской Коммуны он пишет исследование «Философия войны» (на французском языке) и «По поводу «Вещи о свободе слова» (1871), где на актуальном материале развивает изложенные ранее в философских поэмах воззрения. Он по-прежнему увлекается классической литературой, переводит гомеровскую «Одиссею», Овидия, как раньше Тиртея и Горация, Микеланджело и Челлини, Данте и Тассо, Шекспира, Шиллера и Байрона.

Поэт живет в крайней нужде. Усиливается болезнь. Неуравновешенность сочетается с глубочайшей убежденностью в правильности выбранного пути. «Лохмотьями покрыт этот Норвид, — писал Ленартович, — но приблизься, присмотрись, какой напыщенный дьявол под этим тряпьем сидит и остекленевшими глазами, будто слезами налитыми, вращая с сладчайшей миной, ужалит тебя и свернется в клубок». И в другом месте: «То добрый как ангел и преисполненный сердечности, то безумно надменный». С февраля 1877 г. поэт вынужден жить в польском приюте святого Казимежа на парижской окраине Иври. «Я хотел спасаться, но не стоит... не для кого...», — писал он в эти ужасные дни. Он чувствовал, что жизнь в приюте, его атмосфера «художественно и социально очень начинает вредить». «Я попросту все яснее каждой осенью и каждой зимой вижу, что гибну *здесь*», — с болью писал поэт, продолжая творить в этом «голодном одиночестве». Так возникают последние его стихи, картины, рисунки. Так возникают его последние новеллы. Поэт мечтал, издав их, на вырученные от продажи деньги вырваться в Италию, словно предчувствуя, что иначе суждено ему «закашляться насмерть». Новеллы увидели свет лишь в начале нового века. Поэт скончался в ночь с 22 на 23 мая 1883 г. Его похоронили в Иври, а спустя пять лет прах его был перенесен на кладбище Монморанси и погребен в общей могиле безвестных польских скитальцев. Рукописи и рисунки, оставшиеся в приюте, были, по некоторым сведениям, тотчас же сожжены, ибо «содержание их было богохульно».

Одна из последних сохранившихся норвидовских рукописей — философско-эстетическое исследование «Молчание» (1882).

Со слова «тишина» начиналось первое известное стихотворение поэта, написанное в 1839 г. «Молчание» — таково название его последней, не дошедшей до нас поэмы (1882).

Мотив «умолчания», «тишины», «замалчивания», «недосказанности», «паузы», «молчания» проходит через все творчество Норвида, кристаллизуясь в середине 50-х годов в стройную философско-эстетическую теорию, завершением и философско-историографическим обобщением которой было исследование, написанное за несколько месяцев до кончины.

Молчание, утверждает Норвид, — «это скрытая мысль и поэтому является лишь в силу необходимости недосказанным продолжением явления». Знакомые при встрече обмениваются сакраментальным «Как живешь?», скрывающим, «замалчивающим» факт их разлуки. Таким образом, молчание, являясь, по Норвиду, «живой частью речи», выступает как скрытая, невысказанная, «замолченная» часть предложения — зародыш, начало, источник следующего предложения, несущего новую мысль, которая, в свою очередь, «замалчивает» последующую мысль-предложение. Это молчание звучит, по мысли поэта, во внешней тишине явлений действительности и таится в шуме, грохоте современного города, где в динамике жизненного ритма «замалчивается» царящая всеобусловливающая схема обязующих законов, система общепринятых норм и традиций, иерархия обычаев, моды и этикета. Тем самым диалектика закона умолчания распространяется и на сферы исторического, морального и социального развития человеческого общества, равно как и на норвидовскую философию истории литературы, согласно которой «то, что было замалчиванием всей интеллектуальной совокупности одной эпохи, становится вызвуком другой эпохи, следующего века, а что́ та замалчивает, вызвучит третья, снова свое замалчивание для следующей с собой унося». В развитии поэтического видения и принципов художественного отображения Норвид видит пять эпох: «*Легенда — Эпопея — История — Анекдот — Революция*». Вторая половина XIX в. — эпоха, в которой философско-эстетическая *революция* с ее новыми воззрениями на роль, характер и задания искусства вытесняет отмирающую традицию *анекдота* — литературного вымысла, фикции, надуманной фабулы [1], структурально чуждой реальности, являющейся плодом тенденциозности, поверхностного восприятия действительности и служащей лишь развлекательности. Еще в «Белых цветах» Норвид стремился вырвать национальное искусство «из

[1] Этот вымысел в сопоставлении с Легендой, Эпопеей, Историей кроет, по мнению Норвида, незначительные, поверхностные, лишенные эпохальной сути и значения события, конфликты, образы — как и сама эпоха буржуазной цивилизации, лишенная одухотворенности и великих свершений.

фальши больной эстетики», прокладывая пути «возведения новой школы в *искусстве*».

«Искусство не может обладать истинным движением и жизнью, являясь только повторением и применением завоеванных ранее достижений», — утверждал поэт, стремясь создать новую литературу, созвучную идеям своего времени. Подчеркивая эволюционизм человеческой цивилизации, он отрицал обязательность и постоянство образцов и канонов, мертвящих живой процесс постижения и развития. Большой эрудит и тонкий ценитель пленительного искусства античности и Возрождения, Норвид неизменно подчеркивал, что оно во всей полноте воплотило идеалы своего времени, но, копируемое и повторяемое в последующие эпохи, становится мертвенным и бездушным, ибо не отражает новых идей новой современности.

Пятая эпоха в норвидовской истории искусства, эпоха Революции, рождалась в поисках и созидании принципиально иных «революционных» по отношению к отмирающей традиции эстетических принципов воспроизведения внутренней сущности, закономерностей и тенденций развития человеческой цивилизации и личности, познающей мир и себя. Это обусловило и специфику его поэм, художественной прозы и драматургии — историографическую разработку темы, философскую обобщенность в зарисовке проблем, интеллектуальный характер конфликта и социально-психологическую концепцию характеров. Всюду основополагающим стержнем событий и судеб является переломный момент истории: столкновение цивилизаций отмирающих и зарождающихся, враждующих и вынужденных сосуществовать, взаимопроникающих и созидающих в своих недрах новые разрушающие и рождающие силы. Так выступают у Норвида консолидирующееся славянство и варварский динамизм германцев («Ванда»), распространяющееся христианство и отходящее язычество («Ванда», «Кракус»), рождение будущего в грандиозном столкновении философий, культур, психологий и идеалов Иудеи, Греции, Рима и христианства («Quidam»), обреченность идеалов побежденного Египта и внешне еще активной, но уже инертной в своей сущности идеи победоносного Рима перед зарей новой эры («Клеопатра»). Эта философско-социальная разработка конфликта характерна и для произведений, отображающих современность. В комедио-драме «Актер» рождение новой интеллигенции, преодоление ею сословных предрассудков, формирование демократичных воззрений, этики и психологии представлено как результат буржуазных преобразований и сопутствующих им катаклизмов XIX в. Драматическая «фантазия» «За кулисами» [1] —

[1] Это произведение Норвида, как и связанный с ним «Тиртей», сохранилось во фрагментах, разделив судьбу «Клеопатры», «A Dorio ad Phrygium», «Эмиля из Гоздавя», «Vade mecum» и ряда других творений поэта, дошедших до нашего времени в рукописях.

«Тиртей», во многом предвосхитившая идейно-эстетическую структуру «Освобождения» Выспяньского, в реалистической серии динамичных картин воссоздает атмосферу интеллектуального маразма и продажности высших сфер после поражения восстания, рисует впечатляющий в своей психологической проникновенности и глубине конфликт стремящегося к духовному освобождению поэта с циничным, корыстолюбивым и бездушным в своей жестокости «светом». Столкновение искреннего и прямодушного художника, его светлых идеалов, всепоглощающих чувств и мертвящего в своем этикете, пустого и губительного в своей атмосфере, отталкивающего в своей морали аристократического салона предстает и в трагедии «Перстень великосветской дамы», отвергнутой на Краковском конкурсе 1873 г. Так вырисовывается тема, проходящая через все творчество Норвида: трагизм взаимного непонимания людей, разделенных сословными преградами, лишенных объединяющей гуманистической идеи. Это порождает человеческое одиночество, интеллектуальную «неволю» и — как следствие — разрыв слова и мысли, слова и понятия, слова и правды:

И вот наступило молчание великое,
И вот, говорю, тишина на свете...

«Клеопатра»

Несовершенство слова восполняется тишиной, таящей правду. В этой звучащей тишине кроется богатство интеллектуальных гамм — от мудрого, снисходительного юмора до горькой обличающей иронии — «посвиста правды» — и отважного разоблачения внутренней сущности происходящего.

Ссылаясь на Монтескьё, который утверждал, что молчание может выразить и выражает гораздо больше, чем язык, Норвид создает «молчаливую речь», выводит на сцену «толпу пустот, тишину одинокого крика» («Зволон»), что зиждется на «иероглифах немых страданий» и прорывается в параболе, метафоре, паузе, жесте, воплощающих, по мысли поэта, аналогию явлений внутреннего мира и окружающей действительности. Особую роль в этой цепи играет ирония и парадокс как форма отображения противоречий, алогизмов, падений и взлетов человеческого разума. «Ирония истории», «ирония событий», «ирония случаев» предстает как еще непознанный и независимый от человеческого сознания объективный процесс, предопределяющий судьбы личности и цивилизации. Это поэтическое ви́денье, где метафизика сочетается с эволюционистской концепцией человеческой цивилизации, обусловило поиски нового стиля и новых средств художественного воплощения. Так появляется «пафос обыденности» — воспроизведение повседневных событий, предметов, образов и ситуаций. Соединенные аркой параболы с интеллектуальным ви́дением их внутренней и всеобусловливающей первоосновы, они

вырастают в символ цивилизации, эпохи, истории. «Истинной *драмы* не может быть, каждый раз как утрачивается драматичное понятие тишины и понятие ее сущностей», — писал поэт, вскрывая внутреннюю динамику и драматизм, присущие каждому речевому воплощению мысли. Так рождается его «фрагментарный способ выражения» — столкновение звуков, слов, образов, олицетворяющих диалектичность процессов действительности и диалектику рождения мысли. «Благословенный и счастливый писатель, который истинной патетичности бесцветные слова знает и соблюдает», — писал поэт, стремясь вернуть слову изначальный смысл, изначальную утраченную в философии, искусстве, речи связь с определенным предметом, определенным явлением, определенной идеей. Слово не должно возвышаться над понятием, предметом, описываемым явлением — оно должно раствориться в них, органически с ними ассоциируясь. Только тогда будет достигнуто совершенство и правда воспроизведения: «Говорю вещь — как она есть, белый цвет не развивается нюансами». Так рождается теория «белого стиля», «исчезающего» в той органической целостности, которой является художественное воспроизведение, не вырастающее, не довлеющее над материалом, замыслом, идеей. Так рождается теория «белых слов» — слов, созвучных описываемому, выступающих как резонатор предмета-понятия.

Художественным произведением, воплотившим эту теорию «Белых цветов» (1857) и одновременно ставшим ее источником, были «Черные цветы» (1856) — цикл прозаических миниатюр-воспоминаний о встречах с Витвицким, Шопеном, Словацким, Мицкевичем и известным французским художником П. Деларошем.

Обыденная обстановка, время дня, убранство — на все это, воспроизведенное с «дагерротипной» достоверностью, лишенной характерных образных аксессуаров, и выступающее как прообраз современной «литературы факта», накладываются «воспоминания, определенные временем». Жесты, мимика, характерные выражения предстают в свете последующих событий, лично пережитого и постигнутого. Контакт двух проявлений реальности — внешней и внутренней — преобразуется в органическое единство, которое вспышкой параболы освещает на мгновение «замалчиваемую» зримой динамикой глубокую внутреннюю аналогию, взаимосвязующую эти две сферы.

Решительный отказ от фабульной занимательности и живописующей красивости, взаимопроникновение достоверной реальности и ее философского переосмысления, рождающее объемно-обобщающую картину современности, характерно и для новелл Норвида, в которых предстает обличительный образ буржуазной цивилизации. Эта эпоха «капитализации» утратила великие идеи гуманности и прогресса, растоптала все духовные ценности минувшего, ибо они бесполезны теперь — в период культа наживы.

Здесь продается все — любовь и талант, мечты и искусство («Браслет», 1858; «Ad leones», 1883). Возвышенные идеалы воспринимаются как чудачество и парадокс («Тайна лорда Сингэльуорта», 1883). Рвутся связи и рушится взаимопонимание. Свежесть и чистоту чувств сковывает мертвенный лед одиночества («Печать», 1863). В людях гибнет все человеческое, они превращаются в «системы пружин без цели», в безжизненные «логарифмы» этой цивилизации, в ее «манекенов», «в ее реторте изготовленных гомункулусов» («Цивилизация», 1861).

Через этот ад ведет Норвид читателя и в поэтическом цикле «Vade mecum» [1]. Его свободная конструкция — 100 стихов, «искусной внутренней нитью схваченных в целое», — гамма рифм, смена интонаций, ритмический перебой, подчеркивая интеллектуально-психологическую динамику познания действительности, воплощают в параболе, философско-исторической метафоре-аналогии, вспышке парадокса и горечи обличительной иронии трагизм сомнений и драму выбора, страдания борьбы и радость постижения, боль осознанного и веру в грядущее — всю одиссею художественного первооткрытия мира.

«Во все времена две песни на свете раздавались и продолжаются. Одна — голос природы, другая — истории человека», — писал поэт.

«Песнь природы» — наивно-восторженное, непосредственное восприятие мира во внешнем богатстве красок, ритмов, движений.

«Песнь истории», рожденная интеллектуальной активностью человека-творца, проникает в сущность явлений, раскрывает прошлое и, освещая настоящее, проникает в будущее человеческой цивилизации, указывает предназначение и цель жизни. Эта концепция, перекликаясь с флоберовской теорией отождествления художественного видения с научным познанием, выражена Норвидом в лапидарной фразе: «Не малая и трудная вещь — искусство, а столько существует, что уже отчасти наукой стала... и в известной степени философией». Но в отличие от Флобера, он, сын угнетенной отчизны, поэт страдающего от социальных несправедливостей человечества требовал от поэзии гражданственности и этичности, неотъемлемых, по его убеждению, от художественного познания: «Существует определенная пропорция утилитарности, которая является условием прекрасного... Поэзия, которая забывает о том, что *она что-то делать* должна, забывает тем самым о здоровой эстетике». И в его творчестве — «антипоэтичном» по отношению к традиционной поэзии, «антипоэтичном», ибо Норвид отрицал, что «для поэзии нужны объекты, которые не были бы сухи и неблагодарны», — звучит мысль, рожденная чувством, и чувство, рожденное мыслью. Звучит голос

[1] В этот цикл вошло и стихотворение «Фортепиано Шопена», охарактеризованное выше.

поэта и гражданина, бросающего вызов своему обществу и своему времени «идолопоклонства промышленности», служащей наживе и «промышленности искусства», изменившего высоким гуманистическим идеалам, продавшегося бездушной «практически-мертвой и мертвенно-практичной цивилизации». Это эпоха, где «больше Расколов, нежели Свершений», больше «Расщеплений, нежели Завершений», неизмеримо больше «Гибели, нежели Смерти». Эту эпоху поэт называет «безысторичной», ибо «между прошлым» (т. е. свершенным) «и будущим» (т. е. тем, что предстоит свершить на пути социально-этической и интеллектуальной эволюции как устремленности к гуманистическому идеалу) «открывается ужасная пустота». Восставая против оторванных от реальности романтических грез, чуждого правде истории мистицизма и порожденного буржуазной цивилизацией нигилистического отношения к духовным ценностям, поэт утверждает: «Наше поколение находится в этой пустоте, нужно заботиться о том, чтобы не быть ни Гамлетом, ни мучеником, ни, что наиболее теперь угрожает, грубым хамом, попирающим ногой все святости». Норвидовский идеал гуманиста-борца воплощает его «тихий герой» — «тихий», ибо, выступая против громких и нереальных романтических фраз, ведущих к кровавым, бездумным, неподготовленным восстаниям, которые чужды и непонятны простому народу, он стремится постигнуть объективные закономерности, правящие эпохой и обществом. Подобно Норвиду в «Письмах об эмиграции» (1849), этот герой «не только жертвами и муками человечества в смерти и небытии, а в бытии» видит источник и сущность идеалов. Он не борется с богом, подобно Конраду, не жаждет мести врагу, подобно Кордиану и Ирыдиону, не чувствует себя романтическим пророком, сражающимся за народ без народа. Он просто верит, что, осознав реальность, личность обретает интеллектуальную свободу и тем самым неминуемо начинает разрушать прежде всего духовное рабство, идейно-этическую немощность социально разобщенного общества. Так из смиренных, но сильных верой Ванды и Кракуса вырастают интеллектуально отважные, ищущие и не сдающиеся Зволон и Квидам, античный Тиртей и реальные современники Омэгитт («За кулисами») и Мак-Икс («Перстень великосветской дамы»). Все они — поэты-мыслители, противоборствующие с миром фальши, несправедливости, духовного убожества. Все они в страданиях и борьбе познают этот мир и, несломленные, несут свет интеллектуального бунта и возрождения, предвещая освобождение социальное и политическое.

Философски переосмысленное художественное ви́дение действительности обусловило не только «белый» стиль и концепцию «тихого» героя, но и специфику самой драматургической конструкции: конфликт перемещается в интеллектуально-психологическую сферу. Его сущность, предопределяющая судьбы персо-

нажей, вскрывает закономерности эпохи, «замалчиваемые» внешней динамикой событий, феерией красок и звуковой гаммой. Поэтому, как и в крупных поэтических произведениях, отказываясь от внешней фабулы, трактуемой как нечто противоестественное, надуманное, чисто развлекательное и чуждое реальным процессам, Норвид рушит сюжетную динамику. Традиционное нагнетание событий к кульминации и развязке вытеснено свободной композицией эпизодов и сцен, воплощающих проявление исторических закономерностей, в свете которых кристаллизируется художественная идея. Она реализуется в интеллектуально-психологической эволюции характеров, чем обусловлен как философско-обобщающий характер интриги и ее ритм, так и интеллектуальная конденсация ситуаций, лишенных внешне эффектного драматизма (насилия, поединки, убийства, борьба). Динамика внешних событий заменяется внешне статичной (многоплановость сюжетных линий, эпизодические персонажи, замедленный, фрагментарный ритм) динамикой развития художественной идеи, где особая роль отведена диалогам, заменяющим традиционно-сюжетное развитие. Эта «белая трагедия» — «белая», «ибо не запятнана кровью», натуралистическими подробностями и прочими «драматичными» атрибутами, — вскрывает идейную драму эпохи, предрешившую судьбу цивилизации, народа, личности [1].

Понятие трагедии выступает у Норвида в применении к эпохам великих исторических свершений и грандиозных конфликтов, рождающих новые цивилизации, что противопоставляется пустой, отмирающей, лишенной большой созидательной идеи эпохе «безысторичности».

Много-много лет спустя после Троянской войны, в «номинальном королевстве», при «последнем номинальном короле» развертывается яркая панорама «A Dorio ad Phrygium» — «от дорического к фригийскому», от величия к упадку, от расцвета к увяданию. В этой рефлективной поэме, полной иронии и проникновенного лиризма, возникает образ далекой родины. Как и в «Пане Тадеуше», ее символизирует шляхетская провинция, в живописном колорите которой не грустно-оптимистическую идиллию Мицкевича видит поэт, а воплощение периода, когда «время кончилось! — истории уже нет».

«Вероятно, — писал Норвид о «Пане Тадеуше», — что поэма эта архинациональная, в которой *едят, пьют, грибы собирают и*

[1] Эти несценичные с точки зрения традиционной драматургии произведения Норвида одновременно с творчеством Мицкевича, Словацкого, Красиньского начинают привлекать охваченный новыми веяниями польский театр XX в. В 1905 г. Выспяньский создает план инсценизации «Клеопатры», которая впервые прозвучала в радиопостановке 1933 г., а в следующем году увидела свет на львовской сцене. В 1908 г. был впервые поставлен «Кракус», в 1920 — «Ванда», в 1925 — фрагменты «Зволона», в 1936 — «Перстень великосветской дамы», в 1939 — «Чистая любовь при морских купаниях», в 1946 — «За кулисами» — «Тиртей».

ждут, когда придут французы сделать им Отчизну... вероятно, что это шедевр: а именно благодаря своей живописи и пейзажам, превосходящим чарующие полотна Рюйсдаля!»

И в своей поэме Норвид-поэт неотделим от Норвида-живописца, как и от Норвида-мыслителя: за пленительной игрой красок, линий и ритмов, воссоздающих один из самых впечатляющих в польской поэзии национальных пейзажей и сценок, вырисовывается картина «общества, являющегося словно бы идиллией... прихотью... *над-* или *вне-*историческим?» Это общество, «что существует номинально», мертво. Для него существует лишь «номинальное время истории» — буря времен давно прокатилась над ним и оставила за собой.

В этом сонно-застывшем времени «деревни», как и в громыхающей внешней динамике жизни «города», в переплетении страстей, жажде денег, тяжелой работе и повседневной сутолоке прорывается ложный «пафос» человечества, оглушающий, гнетущий и скрывающий в своей тени Человека. Просто человека. Интеллектуальная ирония переходит в полное эмоционального накала обличение «номинального человечества» и гимн-открытие Человека — вечно живого, простого, обыденного — того, что «просто идет себе». Из таких людей складывается человечество. Такой человек творит культуру и хлеб, историю и жилища, добро и красоту, как когда-то творил он прошлое, как сегодня созидает будущее. Эта мысль пронизывает весь «дневник художника», как называл Норвид свою поэзию-исповедь, поэзию-зов, поэзию-монолог, не понятый современниками и открытый потомками.

Он надеялся: «После поэзии пейзажей и пастушеских флейт, может, и бедное мое направление заслуживает или заслужит какое-нибудь приятие».

Одинокий, больной и непризнанный, он в пору поэтической зрелости понимал: «Богатое в определенном отношении прошлое поэзии польской не приготовило публику к подобным произведениям, но что же делать! Раз хотя бы и на себя немножко надо оглянуться, и даже раз хотя бы нужно к прелестям отнести *даже и мысль, и правду, смысл и рассудок*».

Он мечтал: «Чрез сердце народа пронестись, как песнь, как аккорд гармонии».

В последних строчках последнего своего письма он писал: «Ц. Н. заслужил две вещи от Польского Общества: чтобы это общество не было по отношению к нему чуждым и неприязненным».

Владислав Сырокомля (Людвик Кондратович)

(1823—1862)

В историю польской литературы Сырокомля вошел как поэт-демократ, заступник крестьян, обличитель крепостничества. Характерная черта его творчества — народность, причем народность в самом широком смысле слова: здесь можно иметь в виду не только идейные убеждения писателя, но и близость его к фольклору, и своеобразный литовский «провинциализм», и галерею образов простых людей, созданных Сырокомлей (ямщики, могильщики, деревенские музыканты, плотники, земледельцы).

Сырокомля писал очерки, рассказы, повести, статьи, занимался историей польской литературы, но наиболее ценное в его наследии — это стихи. Прежде всего он был поэтом. Особо следует отметить сделанные им многочисленные переводы с латыни на польский, имевшие целью приблизить к широкому кругу польских читателей поэтический мир их соотечественников, латинопольских поэтов Возрождения.

Заметны и глубоки связи Сырокомли с восточнославянскими литературами: он делал переводы из русской поэзии, из Шевченко, поддерживал творческие контакты с белорусскими писателями (благотворнейшее воздействие польский поэт оказал, например, на творчество В. Дунина-Марцинкевича). Интересно, что сам Сырокомля писал стихи не только на польском, но и на белорусском языке. Одно из его белорусских стихотворений «Добрые вести» — отклик на революционные события 1848 г. — использовалось в подпольных агитационных изданиях.

Русские поэты знали и ценили поэзию Сырокомли, переводили его стихи на русский язык. Широко известна русская народная песня «Ямщик» («Когда я на почте служил ямщиком»). Это одно из первых поэтических произведений Сырокомли — гавэнда «Почтальон» (1844), переведенная впоследствии Л. Н. Трефолевым; текст трефолевского перевода и лег в основу русской песни — в польский фольклорный репертуар «Почтальон» не вошел. Мало того, что гавэнда Сырокомли «привилась» на русской почве — она, можно предположить, и навеяна была поэмой Рылеева «Война-

ровский»; во всяком случае, драматическая кульминация и развязка «Почтальона» разительно напоминает концовку «Войнаровского»: человек, томимый тревожным предчувствием, едет по снежной равнине и обнаруживает полузасыпанный снегом труп любимого человека. Сырокомля перевел «Войнаровского», этот перевод впервые был издан в Познани в 1861 г. На книге, по понятным причинам, не значилась фамилия переводчика.

Итак, связи Сырокомли с передовой русской поэзией глубоки и, хотелось бы сказать, интимны; они накладывают особый отпечаток на творчество поэта. Сырокомля переводил также Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Курочкина.

Почтальон (ямщик) стал первым истинно народным героем в поэзии Сырокомли и, пожалуй, наиболее ярким: в образах могильщика, плотника, крестьян-земледельцев, «сельского лирника» уже нет такой поэтической и драматической силы, которой одушевлен герой ранней гавэнды. Но это не значит, что народность Сырокомли шла на убыль. Можно с уверенностью сказать, что в его поэзии со временем усиливалась глубина обобщения, выразительность широкой картины народного горя, народной удали. В замечательном стихотворении «Гуляй, душа!» эти две темы — крестьянские бедствия и разгул, «пир души» — сливаются как бы воедино: нищая, скудная земля не дает урожая, близится угрожающий голод, но разгулявшийся крестьянин веселится, он словно бы беспечен; звучат разудалые припевы, странные выкрики. А земля-таки бесплодна, не родит, и лишь в стихотворении «Могильщик» высказывается довольно мрачная надежда: крестьяне распашут кладбище, и этот участок, удобренный мертвецами, будет плодородным.

Поэт прислушивается к народным песням, легендам, преданиям, находит в них поэтический источник для своих произведений. Лирический шедевр Сырокомли — стихотворение «Сосна» — создан в духе и стиле народной песни или легенды. Это безотрадное, пессимистическое произведение. Сосна, возросшая на кладбище, сильная, раскидистая, вдруг в одну осень засохла и с предсмертной исповедью обращается к ветру: нет, ее не тронула буря, обошли дровосеки; просто корнями она вросла в могилу, где похоронен злой, никого в жизни не любивший человек, и корни ее всосали яд его сердца... Связь этого сюжета с темой народных бедствий и страданий можно понять в общем контексте поэзии Сырокомли: была же высказана в «Могильщике» иллюзорная надежда на плодородный участок земли — распаханное кладбище. Теперь и эта надежда рушится, потому что в кладбищенской земле таится яд, зло. Мотивировка, разумеется, чисто поэтическая (простодушное народно-поэтическое представление о добре и зле), но именно она наиболее уместна и убедительна в лирическом произведении.

Сырокомля не только лирик. В его стихотворениях много сатиры, иронии. Иронические интонации порою звучат у него даже тогда, когда он говорит о чем-то ему дорогом. С уважительным вниманием, например, относится он к народным легендам, но это не мешает ему иронизировать:

Легенды создает народ простой
И верит им, как истине святой!
Отец соврет, сынок прибавит слово,
Прикрасит внук — легенда и готова.

«О заколдованном кладе. Народная легенда».
Перевод М. Живова

Конечно, это не главная мишень для иронии и тем более для сатиры. С желчью поэт писал об угнетателях народа, крепостниках. Особенно едка эпитафия, в которой рисуется выразительный образ опочившего помещика-самодура, при жизни бившего «хлопов» палками. С сарказмом пишет Сырокомля о шляхтичах, от которых он ждал свободомыслия, вольнолюбия — а они вместо этого укрепляют цепи, сковывающие народ («Освобождение крестьян»).

Но поэтические прозрения Сырокомли-сатирика не противоречили его общему сочувственному и даже порою апологетическому отношению к быту, укладу, моральным устоям и принципам мелкопоместной шляхты. В этом отношении особенно показательна поэма «Урожденный Ян Демборог». Работая над поэмой, автор, по существу, стремился создать своего рода «мелкошляхетскую» идиллию, опоэтизировать патриархальные старопольские обычаи. Удалось ли Сырокомле осуществить этот замысел? Здесь мнения могут быть разные... В исследовательской литературе высказывалось суждение о творческой неудаче, постигшей автора поэмы, который будто бы не только не опоэтизировал, но даже скомпрометировал старопольскую мораль, старопольскую меру справедливости. Но факт остается фактом: Сырокомля в идиллических тонах рисует картины веселого изобилия, простодушных нравов мелкой шляхты, используя при этом выражения типа народных прибауток, с крепкими сравнениями, внутренними рифмами. Этот народный стиль не случаен: он соответствует важной для Сырокомли идее о близости мелкой шляхты к народу.

Поэт и сам был мелким шляхтичем. Крестьянская, «земледельческая» тема, элементы фольклорной поэтики вошли в его творчество органично, из собственной жизни, личного опыта.

Людвик Владислав Кондратович родился (29 сентября 1823 г.) и вырос в деревне, в Минской губернии, учился в Новогрудке, потом вернулся в деревню, где занялся сельским хозяйством.

С 1840 г. Кондратович — служащий в Несвиже, в канцелярии управления имениями князей Радзивиллов, с середины 40-х годов до 1852 г. живет в Залучье, близ Несвижа. Всего два года — с 1852 по 1854 — Кондратович был постоянным жителем большого города — Вильна (после поэт почти до самой смерти жил и работал в арендованном им имении Борейковщизне близ Вильна). Провинциальный быт, деревенские впечатления, общение с крестьянами — вот что питало поэзию Сырокомли, наполняло ее содержанием.

Владислав Сырокомля (Людвик Кондратович)

Поэт чутко прислушивался к политическим веяниям своей эпохи. Когда шляхетский сеймик (дворянское собрание) в Вильне высказался по существу против освобождения крестьян от крепостной зависимости, Сырокомля откликнулся на это остро политическим стихотворением «Освобождение крестьян» (1859), о котором мы уже упоминали. Заключительные строки этого стихотворения — отречение потрясенного эгоизмом шляхты поэта от своей гербовой печати — полны глубокого (может быть, уже не ощутимого в полной мере для современного читателя) пафоса: шляхетский герб был для поэта значительным и дорогим символом; не случайно именно название своего герба Кондратович избрал в качестве литературного псевдонима.

В 1861 г. Сырокомля поехал в Варшаву, где активно участвовал в антиправительственных демонстрациях. Он был арестован сразу же после возвращения из Варшавы, и если бы не друзья, хлопотавшие за виленского узника, Сырокомля, видимо, и умер бы в тюрьме; здоровье его было подорвано. Общественное мнение и горячее участие друзей сыграли свою роль — поэт был освобожден из тюрьмы и выслан в Борейковщизну. Однако здоровье его не улучшилось и вскоре он умер — в Вильне, 15 сентября 1862 г.

Не только занятия сельским хозяйством и участие в политической жизни определяли характер творчества Сырокомли. Помимо всего этого, он был историком, обладавшим профессиональными навыками работы в архивах. Пожалуй, особенно интенсивно Кондратович изучал историю в Несвиже. Он был и историком

литературы, написал обобщающий очерк «История польской литературы» (1851—1852), который охватывает древний ее период и заканчивается характеристикой литературы XIX в. Книга эта была переведена в 1860—1862 гг. на русский язык. Исторические интересы поэта отразились и в его художественных произведениях. Среди них особое место занимает монументальная эпическая поэма «Маргер», написанная в последний период жизни, в Борейковщизне. Поэма посвящена историческому прошлому Литвы, борьбе литовского народа с крестоносцами.

Основной конфликт поэмы, приведший к трагической развязке, к гибели героев — литовского князя Маргера, его дочери и крестоносца Рансдорфа, — оказывается неразрешимым не только для героев поэмы, но и для самого автора. Казалось бы, его сочувствие должно быть безраздельно отдано литовцам: к ним поэт относится как к своим соотечественникам, к немецким же рыцарям, крестоносцам — как к врагам. Но литовцы — язычники, крестоносцы же — христиане, и хотя Сырокомля отлично понимает, что за знаками креста немецкие рыцари скрывают разврат, жестокость и духовную опустошенность, понимает он и другое: историческую бесперспективность язычества, ограничивающего духовные возможности литовского народа. Литовцы, ведущие справедливую войну с насильниками-крестоносцами, — люди сильные, мужественные, но в то же время дикие, невежественные; крестоносец Рансдорф — представитель более высокой цивилизации, его натура сложнее, богаче, тоньше, и в чем-то он намного выше литовцев... Здесь Сырокомля-патриот как бы вступает в спор с Сырокомлей-христианином.

Первая половина поэмы в сюжетном отношении очень близка к типу поэм о пленниках (в русской литературе этот тип ярче всего представлен пушкинским «Кавказским пленником»). Сложный, разочарованный, познавший большую безнадежную любовь и большой разврат, тяжелораненый герой — в плену у дикого племени. Рансдорф тоскует по родине и в то же время с сочувствием и симпатией присматривается к обычаям и нравам племени. В него влюбляется девушка, дочь князя Маргера. Она помогает пленнику бежать... Кроме этих общих сюжетных соответствий, можно было бы указать много совпадений в деталях, сближающих «Маргера» с другими поэмами о пленниках. Но если такие поэмы обычно кончаются бегством героя, то для Сырокомли это лишь первая половина трагической истории. Освобожденный Рансдорф соединяется с крестоносцами, снова идет воевать с Литвой (после многих, впрочем, сомнений и колебаний) и гибнет вместе со своей возлюбленной от руки ее отца — князя Маргера, который, видя, что литовцы терпят поражение и им грозит позорный плен, уничтожает своих соотечественников собственной рукой и потом пронзает себя мечом. В отличие от первой части, в которой сильна романтическая традиция, вторая часть выдер-

жана скорее в духе классицизма: победа долга над страстью в душе героини, во имя того же долга убийство отцом дочери, гипертрофированный пафос. В результате — большая эпическая картина оказалась лишенной художественной убедительности и цельности, что было особенно ощутимо при неизбежном сопоставлении произведения Сырокомли с поэмами Мицкевича на сходную историческую тему («Гражина», «Конрад Валленрод»).

Тогда же — в 50-е годы — Сырокомля создает ряд сатирических произведений: «Пан Марек в аду», «Кукла», травестация в нескольких фрагментах «Филипп из Конопли» и другие. Это был особенно творческий период в жизни поэта. Сатирические тенденции наиболее ощутимы в его поэзии этих лет.

«Лебединой песнью» Сырокомли можно назвать его цикл «Мелодии из сумасшедшего дома». Это шесть стихотворений, разных по объему, по содержанию, по тональности, но создающих особую, цельную и законченную картину «безумного мира». «Мелодии» — грустный итог исканий, разочарований, пережитых поэтом. Они, думается, занимают особое место не только в творчестве Сырокомли, но и шире — в польской поэзии XIX в.

В мире этих «сумасшедших мелодий» светит особое солнце — живое, с лучами-волосами, но для всякого светила найдется место в доме умалишенных, рядом с бритоголовыми маньяками. Один из них прямо заявляет об этом:

Пусть будет тихо! Усну, пожалуй.
Поменьше солнца, чтоб не мешало!
А если все ж его блеск прольется —
Лучи сбривайте с главы у солнца! —
Ведь и моя ж голова обрита
За то, что мной сиянье пролито...

Перевод здесь и дальше наш

Земля в этом безумном мире скручена веревками, небо заперто на ключ. В преисподней хозяйничает дьявол, который с ловкостью опытного аптекаря готовит человечеству микстуру из крови, слез и желчи. В поле, в лесу, по крышам литовских домов крадется хищный кот, он ловит, раздирает в клочья и пожирает соловьев, жаворонков, ласточек. Простодушный парень погнался с палкой за этим котом, чтобы наказать его, но больничный надзиратель окатил парня ледяной водой и на трое суток посадил в карцер.

Чью-то больную шею украшает ожерелье, сверкающее драгоценными камнями. Каждый камень имеет свое название, кроме одного. Напрасно о нем спрашивать доктора, он не ответит, не знает. Но сердце подсказывает владельцу ожерелья, что́ это за камень: это застывшая слеза бедного негра, избиваемого плантатором.

Наконец, в этом мире несчастен, безумен и обречен на голодную смерть поэт.

Все эти кошмары и фантасмагории вызывают болезненное, напряженное недоумение:

Это — верьте, не верьте —
В девятнадцатом веке!
Зря трудились, страдали:
Люди лучше не стали...
Боже, я ль их мудрее?
Лечь бы спать поскорее...

В притче о пане Мареке Сырокомля живописал ад. Но картина ада в этой притче не производит и малой доли того страшного впечатления, какое оставляет действительность «Мелодий». В них — трагическое видение мира, откровенный ужас перед бытием и вселенское сострадание: человек не может спокойно жить в Литве, если на другом конце света плантации орошаются слезами негров.

«Мелодии» с их исключительным трагизмом вряд ли можно считать явлением, характерным для творчества Сырокомли в целом. Скорее это нечто неожиданное в его обширном литературном наследии, облик которого определяют прежде всего гавэнды о тружениках литовской провинции, публицистические стихотворения, фольклорные стилизации, смелые импровизации, исторические полотна и т. д. Но ведь незаурядный поэт и не должен постоянно оправдывать «общее представление» о себе, о своих возможностях, о своем стиле, представление, которое складывается у его читателей и критиков. Сырокомля — поэт сложный, деревенское здоровье его музы, близость к народу, любовь к земледельческому труду — все это важно в нем, существенно, но это далеко не все. Интересна отмеченная польским литературоведом В. Кубацким особенность одного из портретов Сырокомли: мелкий шляхтич, провинциал, а рука «аристократическая», вернее, артистическая, в глазах грусть и меланхолия, лицо не просто умное, но интеллигентное... Так же сложна и противоречива его поэзия.

ЛИТЕРАТУРА 60—80-х ГОДОВ XIX В.

Новый период польской литературы начался после 1863 г., с осмысления трагических последствий январского восстания и завершился к началу 90-х годов, когда возникшее рабочее движение изменило прежние представления об исторической перспективе развития Польши. Основным содержанием литературного процесса этих лет было превращение зародившегося еще в 40-е годы реалистического течения в господствующее направление литературы.

Конец 60-х и 70-е годы составили начальный этап этого периода — этап борьбы сторонников нового направления против романтической поэтики вообще и эпигонов романтизма в особенности. 80-е годы — это годы расцвета критического реализма, а рубеж 80-х и 90-х годов — время заметной поляризации литературного развития, которая ознаменовалась появлением, с одной стороны, пролетарской поэзии, а с другой — декадентских тенденций.

Основная особенность исторического положения польского народа, от которой зависело своеобразие польского литературного процесса после 1863 г., по-прежнему определялась национальным угнетением поляков, разъединенностью их земель и различием общественно-политических условий жизни в разных «захватах».

Поражение восстания 1863 г. поставило польскую нацию в чрезвычайно тяжелое положение. Хотя царизм, напуганный революционными событиями, вынужден был в феврале 1864 г. осуществить в Королевстве Польском почти все те аграрные мероприятия, какие предусматривались повстанческим правительством, однако это было сделано с целью удержать крестьян от национальной борьбы и натравить их на мятежную шляхту. Как и в других частях Польши, земельная реформа была декретирована здесь сверху, что предопределило сохранение сильнейших феодальных пережитков во всех областях общественной жизни. Тем не менее главное препятствие на пути развития капитализма было устранено, а вместе с ним исчезла и почва для шляхетского освободительного движения. Бурный процесс распада старых и становления новых общественных отношений совершался в обстановке тяжелой реакции.

Свирепые политические, национальные и религиозные преследования в первые годы после разгрома январского восстания обрушились, естественно, на Королевство Польское. В еще более

тяжелом положении оказались поляки, проживавшие на украинских и литовско-белорусских землях. Тысячи погибших, десятки тысяч сосланных в Сибирь и масса пострадавших от конфискации имущества были лишь первыми жертвами царизма. Стремясь вытравить из сознания польского народа даже самую мысль о национальной обособленности, русское самодержавие уничтожило последние остатки автономии Королевства и приступило к методической насильственной русификации.

Тяжелы были условия жизни польского народа и под прусским игом. После победы над Францией в войне 1870—1871 гг. правительство Бисмарка сразу же взяло курс на подавление польской народности и, стремясь ассимилировать польские земли, сочетало репрессии против поляков с борьбою против католического клира (т. н. Kulturkampf). Поэтому патриотическое сопротивление народных масс политике насильственной германизации сливалось здесь с выступлениями в защиту своей церкви, что, ослабляя демократический лагерь, способствовало возвышению клерикалов. Позднее немецкое юнкерство прибегло к изощренным экономическим мерам, направленным на колонизацию польских земель и выдворение исконного польского населения за кордон.

Более гибкую политику по отношению к полякам проводили австрийские власти в Галиции. Единство католического вероисповедания служило здесь основанием для совместной борьбы австрийского правительства и польского духовенства как против собственных народов, так и против Германии и России. Нуждаясь в поддержке поляков (особенно после поражения в войне с Пруссией) и стремясь создать себе опору в Галиции, Габсбургская монархия шла на уступки польскому дворянству и буржуазии. Полякам была предоставлена автономия (1866). В результате польская шляхта, буржуазия и бюрократия открыто выступали против патриотических сил собственного народа под предлогом сохранения уступок, полученных ими на путях соглашательства с Габсбургами. Из польских земель эта часть Польши была самой отсталой, и даже в 80-е годы, когда в Королевстве уже завершился промышленный переворот, Галиция продолжала оставаться аграрной, провинциально-захолустной областью с сильными пережитками крепостничества в деревне и преобладанием мелкой буржуазии в городах.

В этой обстановке центральным в идеологической жизни польского общества в конце 60-х годов стал конфликт между либеральными буржуазно-помещичьими кругами и консервативной шляхтой. В разных частях Польши он проявлялся по-разному и различался по своему содержанию. Но в наиболее «чистой», классической форме этот конфликт выступил в Королевстве Польском, где он получил название борьбы «молодых» со «старыми».

Стремясь удержаться на прежних позициях привилегированного сословия, консервативная шляхта культивировала верность традициям патриархальной старины и церкви, настаивала на ограничении народного просвещения и т. д. Влиятельными органами «старой прессы» были «Библиотека варшавска», «Курьер варшавски», «Клосы», «Тыгодник илюстрованы» и другие общественно-литературные периодические издания.

Консервативно-клерикальная идеология «старых» была враждебна не только широким массам народа. Она не устраивала также буржуазию и капитализирующуюся шляхту, нуждавшихся в научно-техническом прогрессе, и тем более расходилась с интересами интеллигенции, искавшей приложения своих сил на поприще развития отечественной культуры. Из среды этой новой интеллигенции и выдвинулся боевой отряд молодых публицистов и писателей, выступивших против консервативного лагеря под знаменами позитивизма.

В отличие от западноевропейского польский позитивизм представлял собой по преимуществу не философское, а общественно-идеологическое течение, выдвинувшее целую программу конкретной «работы у основ», которая, как отмечает Ю. Кшижановский, «носила характер не теоретический, а утилитарно-практический». Польский позитивизм этого периода был прежде всего буржуазной реакцией на поражение восстания. Осуждая традиции повстанческой, вооруженной борьбы за национальную независимость как бесперспективные, романтические и пагубные для народа, он противопоставлял им идею экономического возвышения Польши. К этому, собственно, и сводилась сущность позитивистской теории «работы у основ» и «органического труда» — теории мирного сотрудничества всех классов общества в целях его обогащения, развития торговли, промышленности, земледелия и т. д. На практике, однако, упование варшавских позитивистов на классовое сотрудничество не оправдалось. Столкнувшись с противодействием консервативного дворянства, позитивисты вынуждены были вступить с ним в спор и сосредоточиться на критике патриархальных пережитков в общественном сознании. Они разоблачали шляхетско-аристократические предрассудки и клерикализм, выступали в защиту учения Дарвина, ратовали за светскую мораль и эмансипацию женщин, боролись против религиозной нетерпимости, антисемитизма и т. д. Тем самым варшавский позитивизм привлек на свою сторону основные силы польской демократической интеллигенции и при их поддержке сыграл существенную роль в оживлении польской общественной мысли.

Самым радикальным органом «молодых» стал «Пшеглёнд тыгоднёвы», основанный в 1866 г. Адамом Вислицким. Позднее к варшавскому позитивизму присоединились «Нива», «Атенеум», «Новины» и др., образовавшие его умеренное крыло. Вокруг «Пшеглёнда тыгоднёвого» сплотились воспитанники бывшей Глав-

ной школы во главе с Александром Свентоховским (1849—1938), видным публицистом и писателем. К лагерю «молодых» примыкали Э. Ожешко, Б. Прус, Г. Сенкевич, А. Дыгасиньский и другие польские писатели этого времени.

В Галиции лозунг «органического труда», хотя и по-разному понимаемый, использовался как земельной аристократией, так и либеральной буржуазией. Конфликт между ними проявлялся здесь в форме политической борьбы буржуазных демократов с так называемыми станьчиками — партией клерикально-аристократической галицийской реакции. Название станьчиков (станьчик — придворный шут польских королей XVI в.) закрепилось за ней после того, как в 1869 г. в журнале краковских консерваторов «Пшеглёнд польски» под названием «Портфель Станьчика» был опубликован памфлет из 20 писем, авторы которых, участники недавнего восстания — граф С. Тарновский, граф Л. Водзицкий, С. Козьмян и Ю. Шуйский, — обрушились с нападками на польскую революционную демократию и, осуждая освободительные стремления поляков, призывали к «порядку» и сотрудничеству с австрийской монархией. Против станьчиков, ставших вскоре господствующей силой во всех областях политической и общественно-культурной жизни Галиции, выступали здесь польские демократы, а точнее, даже либералы, нередко использовавшие патриотическую фразу в демагогических целях. Во Львове, в частности, обосновалась группа, известная под названием львовских демократов. Демократы, во главе которых стоял К. Уейский, были сторонниками продолжения борьбы за национальную независимость. Основным их органом стал «Дзенник литерацки», давно уже популяризировавший новинки западноевропейского позитивизма. Из-за доносов этот журнал, однако, в 1870 г. прекратил свое существование. Такая же участь постигла и краковский либеральный еженедельник «Край» (1869—1874), который вел борьбу против клерикализма, пропагандировал теорию Дарвина и позитивистскую философию. С 1881 г. вместо закрытого «Края» в Кракове стала выходить «Реформа», потом под редакцией А. Асныка — «Нова реформа», отстаивавшие, впрочем, еще более умеренные позиции, чем их предшественник.

На польских землях, захваченных Пруссией, значительную роль в деле мобилизации польской патриотической общественности на борьбу с германизацией играл «Тыгодник велькопольски». Не чуждый позитивистских тенденций, этот журнал, отражавший оппозицию мелкобуржуазной демократии по отношению к дворянству и немецким поработителям, не порывал, однако, и с освободительными традициями. Но уже с 1874 г., после смены руководства, он становится рупором помещичьей реакции. «Огниско» (1874—1875) и другие журналы и газеты на этих землях, поддерживавшие позитивистский лагерь и, в частности, противо-

стоявшие влиятельному клерикально-аристократическому «Тыгоднику католицкому», такого значения уже не имели.

На рубеже 70-х и 80-х годов обострение противоречий буржуазного общества, вызвавшее к жизни рабочее движение, существенно изменило соотношение всех политических сил. Польша вновь становится ареной широкого распространения революционной мысли. В 1879 г. польская социалистическая эмиграция основала журнал «Рувносць» — первое издание, поставившее своей задачей пропаганду идей научного социализма. Во Львове при активном сотрудничестве Б. Червеньского и И. Франко в 1878—1892 гг. выходила легальная газета для рабочих «Праца».

Хотя пробуждение социалистического сознания рабочих совершалось на всех польских землях, однако наибольшей активностью пролетариата отличалось Королевство. Выдающуюся роль в деле пропаганды социализма среди польских трудящихся сыграл Людвик Варыньский. Под его руководством в 1882 г. была основана польская рабочая партия «Пролетариат», явившаяся достойной наследницей революционных традиций коммунаров Ярослава Домбровского и Валерия Врублевского. После разгрома «Пролетариата» его место занял созданный в 1887 г. так называемый второй «Пролетариат» и «Союз польских рабочих», основанный в 1889 г. при участии Ю. Мархлевского.

Варшавский позитивизм, борьба которого с консерваторами достигла наивысшего накала в 1871—1874 гг., в это время стал терять свои позиции и к началу 90-х годов как течение распался. Дольше других отстаивал позиции «молодых» позитивистский лидер А. Свентоховский, ставший с 1881 г. редактором-издателем еженедельника «Правда», но и он заметно эволюционировал вправо. Между «молодыми» и «старыми» начался процесс сближения. Часть позитивистов сомкнулась с «угодовцами» — соглашательской партией, представлявшей интересы крупной буржуазии и помещиков, стремившихся сочетать либерализм с лояльным отношением к царизму. Самым влиятельным органом угодовцев был «Край», основанный в 1882 г. в Петербурге Э. Пильцем и В. Спасовичем. Другая часть бывших участников позитивистского движения перешла на позиции консерватизма («Нива») и неоконсерватизма, глашатаем которого стало «Слово» — варшавский журнал, начавший выходить в 1882 г. под редакцией Г. Сенкевича. Наконец, известная часть деятелей, разочаровавшихся в позитивистских обещаниях, присоединилась к тому течению, которое представлял журнал «Глос», объединивший вокруг себя в конце 80-х годов всех тех, кто осуждал политику соглашательства с царизмом — представителей националистически настроенной интеллигенции, либерального народничества и даже социалистов. Большей частью это были люди нового, более молодого поколения, чем позитивисты.

Указанные изменения в общественно-политической ситуации польского общества сказывались на характере литературы. Хотя в польских условиях литература по-прежнему продолжала сохранять за собой значение важнейшего рупора общественного мнения, однако прежний культ вещих поэтов-пророков был отброшен. Создавался новый тип читателя, с иными эстетическими запросами, существенно изменился сам характер отношений между обществом и художником. Процесс капиталистического разделения труда приучил людей смотреть на литературное творчество как на особый частный вид профессиональной деятельности. С превращением писателей в наемных работников прессы резко возросла их зависимость от книжного рынка, что имело свои положительные и отрицательные стороны. Благодаря заинтересованности издателей и книготорговцев в расширении круга читателей перед последними открывалась возможность сильнее воздействовать на литературную продукцию. Более тесный контакт художников слова с читательской массой создал условия для быстрой популяризации произведений, для демократизации литературы и ее сближения с жизнью. Перемены в общественной и политической жизни являлись, кроме того, источником новых тем, сюжетов и мотивов литературы, способствовали выработке определенного художественного метода, базирующегося на осознании новых общественных отношений как отношений классовых, что, постепенно приобретая в литературе доминирующее значение, стимулировало рост реалистических тенденций.

В то же время своеобразие развития польской литературы 60—80-х годов в значительной степени было связано с отсутствием национальной свободы, с испытываемым польской нацией чужеземным гнетом, что побуждало художников рассматривать явления польской жизни прежде всего сквозь призму общенационального интереса, затрудняя тем самым переход от отвлеченного принципа национально-исторических обобщений к более конкретному принципу социальной типизации, лежащей в основе реалистической образности. Этим в значительной мере объясняется как живучесть романтизма, так и то, что для победы реализма в Польше потребовалась относительно высокая ступень социальной дифференциации общества. Немаловажным фактором было и влияние позитивизма, в значительной степени ограничивавшего реалистические возможности литературы 60—70-х годов благодаря насаждению веры в гармоническое развитие буржуазного общества, принципов «здравого рассудка» и духа рационализма, что вело к схематизму и тенденциозной заданности образов.

Указанные общественно-исторические условия служили также базой развития вообще всей польской культуры, в составе которой словесное искусство было лишь одним из элементов. Как составная часть этого сложного целого литература вступала во взаимодействие со всеми остальными областями польской духов-

ной жизни. На этом уровне связей ее эволюция и своеобразие зависели, во-первых, от унаследованных художественных достижений и контактов с зарубежными литературами; во-вторых, от взаимосвязей с другими видами польского искусства, с польской наукой и пр.; и, наконец, от объективных жанровых возможностей различных литературных родов. Все это, вместе взятое, и обусловило характер развития литературы 60—80-х годов.

К вершинам достижений предшествующей эпохи литературного развития Польши относится романтическая поэзия Мицкевича, Словацкого и Красиньского, язык которых, техника, образы и идеи усваивались всеми писателями второй половины XIX в. Но сам принцип романтического отношения к действительности не соответствовал уже мироощущению нового поколения. Потребность в иных формах художественного обобщения стала одной из причин интенсивного развития связей с современным ему зарубежным искусством. Оно шло главным образом по линии контактов с французской и английской литературами. Причем из зарубежных реалистов самым влиятельным был Диккенс, оказавший существенное воздействие на формирование творческого метода многих польских писателей позитивистского поколения, в том числе Сенкевича и Пруса. Гораздо меньшим авторитетом пользовался Бальзак, уступавший в этом отношении также Гюго и Ж. Санд. Начиная с 80-х годов популярной фигурой в Польше становится Золя.

Значительно возросли также польско-русские литературные связи. С одной стороны, в этот период наблюдается такое интенсивное проникновение польской беллетристики в Россию, какого не знала, пожалуй, ни одна другая эпоха. С другой — к моменту утверждения критического реализма в Польше русские реалисты уже завоевали прочные позиции в европейской литературе и их опыт представлял немаловажную ценность также и для поборников польского реализма. Из польских журналов шире других пропагандировал русскую книгу петербургский «Край», а среди ее знатоков выделялись В. Спасович и Б. Бялоблоцкий, автор очерка о Салтыкове-Щедрине, статей о Тургеневе, Г. Успенском и Н. Златовратском. В Герцогстве Познанском, где сильны были славянофильские тенденции, произведения русских писателей часто появлялись на страницах «Тыгодника велькопольского», «Дзенника познаньского» и выходили отдельными изданиями. Значительно меньше интересовались русскими писателями в Галиции, клерикально-аристократическая пресса которой («Пшеглёнд польски» и «Пшеглёнд повшехны») старалась даже дискредитировать их авторитет. Антирусские выпады польских охранителей от литературы были реакцией на увлечение студенческой молодежи Королевства «русскими нигилистами» (особенно Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым и Михайловским), под влиянием которых многие из поляков, учившихся в Петер-

бурге, Киеве и Москве, вовлекались в революционное движение.

Наибольшей популярностью в Польше в 60—80-е годы пользовался Тургенев; известны были также произведения Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Герцена, Л. Толстого, Некрасова, писателей-народников.

Впрочем, о силе и широте влияния передовой русской литературы и общественной мысли на духовную жизнь Польши нельзя — как справедливо замечает польский исследователь М. Якубец — судить лишь по количеству (подчас довольно скупому) появившихся в польской печати переводов и прямых высказываний о том или ином русском писателе. Долгие годы гнета царской России породили здесь известное предубеждение к русской культуре, преднамеренно раздувавшееся господствующими классами. Поэтому польские писатели, в отличие от западноевропейских, неохотно высказывались насчет своих связей с русской литературой. Последнее не означает, однако, что передовые литераторы Польши (а они почти все жили в Королевстве, где образованные поляки свободно читали по-русски) не считались с опытом мастеров русского художественного слова. Сходство некоторых элементов стиля (например, близость Сенкевича к Тургеневу; Пруса — к Короленко и Достоевскому; Конопницкой — к Некрасову и т. д.) — это еще не главный показатель польско-русских литературных связей. Гораздо важнее общие черты, характерные для польской и русской реалистической литературы, которые, в частности, признавались и польской критикой. Большое значение имела для польских реалистов-новаторов высокая идейность русских реалистов, мастерски соединявших гражданский пафос с подлинной художественностью, их активный гуманизм и объективность в оценке царского деспотизма и всей дворянско-чиновничьей России. Немаловажным являлось для них также достигнутое русскими писателями обогащение словесной палитры за счет многостороннего преломления жизни сквозь призму восприятия героев, что значительно повышало объективность авторского повествования и одновременно открывало широкие возможности для глубокого проникновения в мир человеческой души. По всей вероятности, эти достижения русского искусства более всего и привлекали польских писателей и наряду с открытиями реалистов Запада помогали им вырабатывать новые формы отражения польской действительности в ее особом национальном своеобразии. С другой стороны, широко проникая в Россию, произведения польских реалистов становились здесь источником ценнейшей информации о жизни, думах и стремлениях угнетенной Польши. И хотя для второй половины XIX в. не характерно такого масштаба обратное влияние польской литературы на русскую, какое имело место в XVII в. или во времена Мицкевича, однако какие-то следы она, несомненно, оставляла в сознании русских

художников, а следовательно, преломлялась и в их творчестве.

Такой же глубинный, затрагивающий существо творческого процесса характер носили связи польской литературы с другими видами польского искусства. Здесь, в частности, надо отметить явный рост влияния польской живописи на словесную образность. Достигнув совершенства в исторических полотнах Я. Матейко, в графике А. Гроттгера, Ю. Коссака и М. Э. Андриолли, в картинах из крестьянской жизни Ю. Хелмоньского и городских пейзажах А. Герымского, изобразительное искусство 60—80-х годов, подвергаясь влиянию литературы, в свою очередь само воздействовало на нее. Сильнее всего, пожалуй, польская литература испытала в эти годы влияние традиций Артура Гроттгера (1837—1867). Присущее ему романтическое возвеличение патриотического подвига повстанцев 1863 г., получившее название «гроттгеровского типа» изображения, проникнув в литературу, господствовало в ней вплоть до Жеромского.

Еще заметнее обозначилось взаимодействие литературы с театром. В частности, для культурной жизни Королевства театральные представления, особенно в варшавских «Розмаитосцях», приобрели еще и то чрезвычайно важное значение, что после 1863 г. только здесь могла публично звучать польская речь. Но наивысшего расцвета из польских театров этого времени достиг Краковский театр. С 1865 по 1893 г. его директором был Станислав Козьмян (1837—1922), один из авторов «Портфеля Станьчика». Искренняя любовь к делу в соединении с предприимчивостью помогла ему обратить льготные условия Галиции на пользу искусству. Ему удалось реорганизовать старый театр виртуозов, добиться тщательной отработки и согласования всех ролей спектакля, нацелить драматический коллектив на естественность, или реализм в игре и существенно расширить репертуар, преимущественно за счет отечественной классики.

Эти новшества, а также деятельность драматической актрисы Е. Моджеевской, комика А. Жулковского, трагика Я. Круликовского и других выдающихся актеров, прославивших польскую сцену, свидетельствовали о подъеме театрального искусства Польши.

Существенное значение для литературы имело также расширение ее связей с наукой. Прогресс естественных и технических отраслей знания, подрывая основы патриархально-религиозного мировосприятия, содействовал выработке новых представлений о природе человека, что благоприятствовало росту реализма.

Непосредственно сказывались на литературе успехи психологии, социологии, фольклористики и историографии, представленной в этот период варшавско-львовской группой историков (Т. Корзон, В. Смоленьский и др.) и влиятельной краковской исторической школой, господствовавшей вплоть до 90-х годов.

Все эти формы связей словесного искусства с жизнью находили свое теоретическое осмысление в литературоведческой науке. Именно после 1863 г. завершается становление истории литературы как специальной дисциплины, знакомившей литературную общественность с эволюцией жанров, художественных форм, приемов и т. д. Причем в ту пору первостепенное значение приобрело освоение наследства корифеев романтизма и прежде всего Словацкого, с творчеством которого благодаря трудам А. Малецкого впервые познакомились широкие круги читателей. Настоящими открытиями для поляков явились также публикации А. Брюкнера из старопольской словесности и исследования Б. Хлебовского о Кохановском, Рее и др. В области эстетической теории важнейшее значение для литературного развития этих лет имела борьба между «идеалистами» и «реалистами». Первые из них, отстаивая старые, изжившие себя литературные формы и романтическую эстетику, связывали их защиту с теорией «искусства для искусства». К ним принадлежали критики различной политической ориентации, от либералов до консерваторов: К. Кашевский, В. Богуславский, С. Кшеминьский, Ю. Третяк и др. В отличие от них «реалисты» — люди тоже самых различных общественно-политических убеждений — сходились, однако, на том, что считали искусство формой отражения действительности и в соответствии со своим классовым пониманием задач литературы открыто и прямо стремились поставить ее на службу обществу. Из «реалистов» самыми влиятельными критиками 60—80-х годов были позитивисты Петр Хмелёвский (1848—1904) и Юзеф Котарбиньский (1849—1920), угодовец Влодзимеж Спасович (1829—1906) и станьчик Станислав Тарновский (1837—1917), хотя последний во многом смыкался с «идеалистами». Вместе с тем Хмелёвский, Спасович и Тарновский являлись и самыми видными историками литературы. Очень большую роль в литературных спорах рассматриваемого периода играли и сами писатели — прежде всего Ожешко, Сенкевич и Прус.

В первое десятилетие после восстания литературно-эстетическая борьба протекала под знаком позитивистского наступления на романтизм. Она велась под видом критики эпигонов романтической поэзии, реже принимала форму открытых нападок на революционный романтизм, как, например, в статье Ф. Крупиньского «Романтизм и его последствия», опубликованной в 1876 г. в «Атенеум» и взятой под защиту «Пшеглёндом тыгоднёвым». Впрочем, о единодушии «молодых» в этом вопросе не приходится говорить: большинство из них оспаривало не значение романтического наследия вообще, а только сам принцип романтического отношения к действительности, который уже не соответствовал задачам правдивого ее изображения и вел к отрыву литературы от жизни. Полемика «молодых» со «старыми» носила тем более страстный характер, что за их эстетическими расхождениями

нередко стояли политические разногласия. Воюя против идеалистической теории «искусства для искусства», против романтического индивидуализма, мессионистских теорий и иррациональной зауми, позитивисты отстаивали принципы прогрессивной эстетики и тем подготавливали почву для художественного новаторства. Но, с другой стороны, многие из тех поэтов, которые подвергались нападкам за эпигонство, сплошь и рядом связывали свою приверженность к романтизму с верностью традициям национально-освободительной борьбы, выражая этим свое нежелание мириться с той гнетущей действительностью, приспосабливаться к которой призывали позитивисты.

Важной вехой в истории этого переломного периода развития польской литературно-эстетической мысли явилась статья Э. Ожешко «Несколько замечаний о романе» (1866). Юная публицистка подвергла критике романтический культ гениев, справедливо доказывая, что гениев и литературу создает общество и что литература должна подчиняться требованиям своего времени, служить своему обществу и отстаивать новейшие идеи общественного прогресса, быть — по принятой «молодыми» терминологии — утилитарной и тенденциозной. Осудив культ «вещих» поэтов и буйную романтическую фантазию, Ожешко высказалась за преимущественное развитие современной «повести с тезисом», по ее мнению, из всех художественных форм наиболее пригодной для просвещения общества, для распространения в нем открытий науки. Выступление Ожешко было подхвачено А. Свентоховским, П. Хмелёвским, Ю. Котарбиньским и другими приверженцами позитивистской эстетики. Они выдвинули программу развития новой литературы, которая удовлетворяла бы *потребностям современного общества* и была бы ответственна перед ним, — программу, проникнутую духом рационализма и утилитарности. Борьба за тесную связь искусства с наукой и реальной жизнью была несомненной заслугой «молодых». Но их наивная вера в мирный прогресс и стремление поставить ему на службу литературу вели к тому, что тенденциозность искусства нередко оборачивалась мещанской морализацией: «тенденциозный роман» («роман с тезисом») в понимании позитивистов превращался в рупор идей, которые казались им единственно научными, что на деле сужало познавательные возможности литературы.

Особенно большой ущерб причинил позитивизм лирике. Нападая на романтическую поэзию эпигонов, «молодые» посягали, в сущности, на поэтичность вообще. Не случайно Вислицкий в статье «Горох о стену» (1867) пришел к заключению, что времена лирики миновали. Ввиду такого отношения «молодых» к поэзии положительное значение в деле отстаивания специфики художественного творчества приобретали некоторые антипозитивистские выступления на страницах «старой» прессы (например,

направленный против Ф. Крупиньского памфлет С. Кшеминьского «Несколько слов по поводу статьи «Романтизм и его последствия», 1876).

До 80-х годов в позитивистской критике преобладал такой метод оценки произведений, при котором идейной тенденции отдавалось решительное и безусловное предпочтение перед формой ее воплощения. Между тем эта тенденция все заметнее обнажала свою филистерскую сущность, требовала от писателей следования предвзятой схеме и, таким образом, приходила в явное противоречие с реализмом. Назревала необходимость пересмотра прежних позитивистских установок, и эта пора наступила в 80-е годы — годы кризиса позитивистской идеологии и банкротства теории так называемого «романа с тезисом».

Так, уже в 1879 г. Ожешко в статье «О романах Т. Т. Ежа со взглядом на роман вообще» уже по-иному, без упрощений, поставила вопрос об отношении искусства к действительности, развив мысль о том, что в реалистическом произведении идея должна не иллюстрироваться, а органически пронизывать всю его образную систему и вытекать сама по себе. С этой поры вопросы специфики искусства, проблемы художественности и реализма становятся в центре внимания всей критики.

В ходе пересмотра постулатов позитивистской эстетики возник вопрос и об историческом романе. Вслед за Тэном и Г. Брандесом польские позитивисты считали распространение исторического жанра признаком ненормального развития литературы (такой взгляд, в частности, высказывался Э. Ожешко в упомянутой статье 1866 г.). Правда, это мнение не вязалось с опытом Крашевского и Ежа, но пока в Польше процветал современный «роман с тезисом», оно не могло стать предметом живого спора. Дискуссия разразилась лишь тогда, когда популярность романа «Огнем и мечом» Сенкевича (1884) вновь поставила в центре внимания критики вопрос об отношении к шляхетской старине. И хотя полемика между клерикально-аристократическим лагерем (который под видом защиты автора «Огнем и мечом» отстаивал право художника на произвольное изображение истории) и позитивистами носила весьма конкретный характер, однако в ее ходе решалась по существу и проблема значения исторического жанра для польской литературы. В этой связи знаменательным было выступление Пруса, который в рецензии на роман Сенкевича дал блестящий образец конкретного идейно-художественного анализа, направленного не против исторического романа вообще, а только против идеализации в нем феодального прошлого. Позднее вступил в полемику Сенкевич, утверждая в лекции «Об историческом романе», что этот жанр, как и все другие, подчиняется общим законам искусства и что он так же хорошо может служить целям познания действительности и быть полезным, как и произведения на современные сюжеты.

Стремясь выйти из тупика, в который грозила завести литературу позитивистская тенденциозность, польская критика обращается к опыту французской литературы и прежде всего — к Золя. Статья Сенкевича «Натурализм в романе» (1880) положила начало широкой дискуссии о творчестве французского писателя, в ходе которой обнаружилось, что если некоторые художественные произведения Золя нашли в Польше немало защитников, в том числе таких авторитетных, как Прус, то доктрина автора «Ругон-Маккаров» в целом не встретила поддержки. Лишь позднее, в середине 80-х годов, из нее были восприняты положения о необходимости тщательного изучения «документов» жизни, их «научного» анализа в духе теории борьбы за существование и так называемой абсолютной правды изображения, не зависимой ни от каких морально-воспитательных соображений.

Появление натуралистических тенденций в польской литературе связано с деятельностью группы литераторов, объединившихся вокруг журнала «Вендровец» (1884—1887) — писателей Артура Грушецкого, А. Дыгасиньского, выдающихся польских критиков Станислава Виткевича (1851—1915) и Антони Сыгетыньского (1850—1923).

«Вендровец» — одно из первых в польской периодике изданий, специально посвященных вопросам литературы и искусства, отстаивал умаляемый позитивистской эстетикой принцип художественности как основы литературы («не что, а как»), боролся за последовательный, в представлении редколлегии журнала, реализм, не считающийся с господствующей моралью и тенденциозно-воспитательной ролью, которую стремилась навязать литературе консервативная критика (С. Тарновский и др.). Эстетическая программа журнала, включающая отдельные элементы теории экспериментального романа, полностью к ней не сводилась. Тем не менее публицистические выступления и особенно художественное творчество А. Дыгасиньского, А. Грушецкого и других членов группы «Вендровца» объективно способствовали появлению в польской литературе натуралистических веяний — внедрению принципа натуралистической верности «правде факта», освещению жизни под углом зрения биологической борьбы «сильных» и «слабых».

Знаменательным явлением литературной жизни 80-х годов, характеризующим распад позитивистского лагеря, было привлечение редактором «Пшеглёнда тыгоднёвого» Вислицким, желавшим спасти престиж своего журнала, к сотрудничеству в нем социалистических деятелей — Л. Кшивицкого, Б. Бялоблоцкого и др. Последователь русской революционно-демократической эстетики Бронислав Бялоблоцкий (ок. 1861—1888) был первым польским критиком, который попытался оценивать современную литературу в свете задач революционного пролетариата.

В процессе общих изменений, характеризующих развитие литературы 60—80-х годов, перестраивалась и жанровая система. После 1863 г. проза решительно оттеснила поэзию на второй план. В комплексе причин, обусловивших возвышение прозы, существенную роль сыграло резкое расширение познавательных задач искусства: общество, вступившее на путь капиталистического прогресса и пока еще твердо верившее в победу человеческого разума, требовало от литературы показа и объяснения всех новых явлений жизни. Большие аналитические возможности прозы при ее эпическом характере и синкретизме делали ее той формой, в которой наиболее эффективно и полно проявлялась сила критического реализма как прогрессивного метода. Напротив, поэзия, которая по своей специфике сопряжена преимущественно с раскрытием внутреннего, субъективного мира людей и которая к тому же была основной традиционной областью романтизма, в годы борьбы против этого направления неизбежно должна была утратить свои позиции ведущего литературного рода. Не обладала большими объективными возможностями для своего развития и польская драма. Несмотря на оживление театральной жизни в целом, обстановка возвышения буржуазии и засилья реакции содействовала не процветанию, а, наоборот, снижению качества драматургии при одновременном количественном росте ее продукции. С установлением более тесных контактов со сценой драматический писатель оказался в такой зависимости от обывателя (представлявшего основную массу тогдашних зрителей), какой не знали ни писатели прежней эпохи, ни современные прозаики и поэты, отвечавшие своим творчеством на запросы несравненно более широких кругов общественности.

Итак, проза, поэзия и драма—такое место в структуре нового литературного периода заняли отдельные роды.

В развитии польской литературы 60—80-х годов вообще и прозы в частности обозначились две тенденции, соответствующие различному осмыслению последствий январского восстания. Часть писателей, непосредственно продолжавшая романтическую традицию, видела главную задачу в борьбе с национальным оппортунизмом, с настроениями примиренчества и придавала первостепенное значение анализу причин катастрофы («непримиримые»); другая — настаивала на приспособлении к условиям реальной жизни и на анализе ее новых явлений (позитивисты). Отвлеченный национальный идеал «непримиримых» был возвышеннее, чем у их противников, которые в своих поисках нового положительного героя нередко доходили до идеализации буржуазного дельца. Однако банкротство старой идеологии шляхетского освободительного движения лишало «непримиримых» всякой реальной перспективы. Постепенно они пришли к тому, с чего начинали позитивисты, в то время как последние, по мере преодоления своих

иллюзий, возвышались до общенародного протеста против и социального и национального гнета.

Различия между этими тенденциями были особенно существенны на первом этапе, с которым связана литературная деятельность ведущих прозаиков 60-х годов — Ю. И. Крашевского, Т. Т. Ежа и Я. Захарьясевича. Их творчество, принадлежа двум эпохам, являлось живым олицетворением преемственности литературных традиций. Это проявилось прежде всего в обращении к проблематике национально-освободительного движения — той проблематике, которая, будучи одновременно актуальной и современной, оставалась весьма традиционной и вскоре стала главной линией водораздела между преемниками романтиков и утверждающимися в литературе реалистами.

Перелом эпох в наиболее классической форме обозначился в творчестве Крашевского. Одним из первых откликнувшийся на бурные события 1863 г., Крашевский переносил постепенно свои симпатии с непреклонных борцов за свободу Польши («Дитя Старого Города», 1863; «Шпион», 1864 и «Красная чета», 1865) на умеренных представителей движения, у которых любовь к отчизне связывалась с антиреволюционностью и национализмом («Москаль», 1865; «Мы и они», 1865; «Еврей», 1866). В этой перемене симпатий писателя отразилось не только его разочарование в январском восстании, но и то принципиальное осуждение методов вооруженной борьбы, которое характеризовало и идеологию варшавского позитивизма, хотя Крашевский не был ее адептом.

Значительное место национально-освободительная проблематика заняла также в творчестве Яна Захарьясевича (1825—1906). Захарьясевич, до восстания тяготевший к радикалам, а после перешедший на позиции, сблизившие его с варшавскими позитивистами, был довольно противоречивой фигурой. Наряду с националистической повестью «Святой Юр» (1862), ему принадлежит повесть «Ярема» (1863) — произведение, в котором показано назревание антипомещичьего бунта украинских крестьян Галиции накануне январского восстания. События 1863 г. преломились в сюжетах его романов «Красная шапка» (1869) и «Польская любовь» (1885). Темой самого популярного из них — «Красной шапки», — названной позднее «Немезида», является ассимиляция немцев, поселившихся в Галиции с целью ее онемечения, — но безрезультатно: в дни восстания сыновья их вместе с поляками гибли за свободу своей новой отчизны. Живя с 1865 г. попеременно в Галиции и в Варшаве, где преимущественно печатались его повести и романы, Захарьясевич посвятил свое дальнейшее творчество изображению злободневных проблем буржуазной жизни, до обыденности скучной и серой. Не чуждый позитивистской мысли о том, что лучше заниматься маленьким делом, чем мечтать о большом подвиге («Накануне», 1863; «Марциан Кор-

дыш», 1865), писатель в своих повестях и романах 1870—1872 гг., как и Крашевский, с горечью и сарказмом писал о растущем «материализме» молодого поколения («История идеала», 1870; «Человек без завтра», 1871 и др.). Рассказывая о разорении шляхты, имения которой переходили к немцам («Закрытые карты», 1874); о вырождении промотавшейся аристократии, стремившейся любыми способами нажить богатство («Фамильные перспективы», 1872) и о других тенденциях буржуазного века, Захарьясевич противопоставлял им патриархальный идеал счастья («Миллион на чердаке», 1870). Постановка актуальных проблем не влекла у него за собой значительного углубления художественности и реализма. Проза Захарьясевича подчас приторно-сентиментальна, характеризуется пространными рассуждениями по поводу мелочей, расхолаживающими внимание и затягивающими действие.

Теодор Томаш Еж (Зыгмунт Милковский)

Если Крашевский и Захарьясевич продолжали реалистические тенденции предшествующего периода, то Зыгмунт Милковский (1824—1915), известный под псевдонимом Теодора Томаша Ежа, был виднейшим продолжателем романтизма в польской прозе. Ни у кого из его современников так явственно не выступает зависимость романтического метода от изображения «традиционного объекта», каким являлась в его творчестве тема национально-освободительного движения. Еж был демократом старого закала — деятелем, унаследовавшим от шляхетских революционеров их патриотическую непреклонность и веру в возможность сплочения всех сословий на основе совместной борьбы за освобождение Польши. Этому идеалу, который соединялся у него с мыслью о просвещении народных масс, Еж остался верен до конца своих дней, даже тогда, когда в условиях развития капитализма в польских землях он стал приобретать реакционное значение.

Еж вошел в литературу, имея за плечами опыт участия в конспиративном движении польской молодежи на Украине, в боях Венгерской революции 1848 г. и в деятельности Демократического

общества, выполняя поручения которого, он в годы Крымской войны исходил почти весь Балканский полуостров. Впечатления об Украине, где прошли его детство и юность, и наблюдения над жизнью балканских народов легли в основу подавляющего большинства произведений Ежа.

Первая его повесть «Василь Голуб» (1858) посвящена тому же конфликту, что и «Уляна» Крашевского, — столкновению украинского крестьянина с польским шляхтичем, соблазнившим его невесту. Однако, в отличие от героя Крашевского, Голуб Ежа не только не мстит своем обидчику, но, напротив, становится его верным соратником по оружию: совместное участие в повстанческом движении примиряет их. Подобная сюжетная схема, выражающая мысль о том, что общее дело выше личного, в дальнейшем варьируется Ежем в десятках других повестей и романов. Протест против угнетения крестьян помещиками, против унижения человеческого и национального достоинства польского и украинского мужика пронизывает все его творчество («Веретено», 1865; «Григор сердечный», 1874, и др.). Причем для произведений Ежа из современной жизни особенно характерны элементы гротескной образности. Он с возмущением описывает праздное, бездумное существование шляхетской молодежи (повести «Очаровательная» и «Рассказ Стася», 1870), бичует пороки вырождающейся феодальной аристократии («Жертвы», 1872; «Под обухом», 1879; «Шляхетская дипломатия», 1884, и другие романы). Но при этом и свои народные симпатии и свои антишляхетские выпады Еж подчиняет все той же цели — обоснованию необходимости для шляхты объединиться с народом ради общего дела освобождения родины. Поэтому, хотя Еж резче и злее Крашевского нападает на шляхту и духовенство, его повести и романы из современной жизни более схематичны, чем произведения Крашевского. Если Крашевский повинуется логике развития характеров, то Еж направляет их эволюцию в соответствии со своим замыслом — в этом главное различие их методов, который у Ежа носит по преимуществу романтический характер.

Ценнейшей частью творческого наследия Ежа являются его исторические и особенно «славянские» романы, которые наряду с повестями из времен Венгерской революции 1848 г. («Шандор Ковач», 1861; «Эти и те», 1899) определили место писателя в польской литературе. Начиная с «Асана» (1861) и кончая повестью об освобождении болгар из-под турецкого ига «На рассвете» (1889) Еж в своем «славянском» цикле охватил многовековую историю борьбы и страданий, пережитых с XII по XIX столетие южнославянскими народами — сначала в схватках с Византией, потом с султанской Турцией. Лучшим из него признан роман «Ускоки» (1870), еще при жизни автора переведенный почти на все европейские языки. В этом романе, повествующем о борьбе боснийского крестьянства против турецкого

гнета на рубеже XVI и XVII вв., содержится немало прозрачных намеков на политическое положение поляков. Вообще следует сказать, что «славянские» повести Ежа настолько насыщены прямыми аналогиями с польской действительностью, что являются по сути формой иносказательного рассказа о судьбе Польши и служении польских изгнанников своей родине. Еж был одним из немногих польских писателей, кто упорно и настойчиво возвращался к попыткам создания образа положительного героя-борца — отважного воина и конспиратора, жертвующего личным счастьем ради выполнения своего долга перед родиной.

Важнейшую особенность стиля Ежа составляет его публицистичность, приверженность к ярким краскам и броским, подчас даже терпким выражениям; стремление к пластичности изображения подчас перерастает у него в манерность — точно так же, как драматизм ситуаций и напряженность интригующего действия, нередко основанного на авантюрно-приключенческих сюжетах, сплошь и рядом граничит с аффектацией. Талант писателя наиболее полно проявился в сатирических сценах, в лепке волевых, энергичных характеров.

Среди романистов Еж был самым ярким выразителем идеологии «непримиримых», к которым принадлежали также М. Балуцкий, Я. Лям, Ю. Нажимский, В. Сабовский и др. Идейно-творческая эволюция уже в начале 70-х годов привела большинство «непримиримых» к позитивизму. Но до этого они представляли особое течение, хотя и не имевшее какой-либо оформленной литературной программы. Из массы созданных ими произведений, проникнутых культом повстанческих традиций и осуждением национального ренегатства, заметно выделяется «Отчим» (1873) Юзефа Нажимского (1839—1872). В романе Нажимского четко обозначились все важнейшие черты этого течения, и поэтому он особенно показателен для одного из путей развития реализма, начинавшегося с разработки традиционных сюжетных схем романтической литературы. Характеры героев у Нажимского — как, впрочем, и у Балуцкого, Сабовского и других, — раскрываются в их отношении к исторической коллизии, действительно потрясавшей судьбы отечества, нации, народа, т. е. в таких обстоятельствах, которые принуждали действующих лиц обнажать самые скрытые задатки их характеров и их подлинную общественную ценность. Эта черта, восходящая к романтизму с его масштабными обобщениями, в «Отчиме», однако, воплощена не романтическими средствами: историческая коллизия конкретизируется в романе в картине бытовых отношений и частных конфликтов; здесь, так же как в бальзаковских романах, все типы обусловлены их социальной средой, фигурируют уже в качестве представителей определенных сословий, общественных групп и политических партий.

Вместе с тем в позиции «непримиримых» — вследствие их неприятия действительности и защиты идеалов освободительной борьбы — раньше и резче, чем у писателей «позитивистской» ориентации, обозначалось верное понимание разлагающего действия буржуазных отношений на человеческую личность. Знаменательно, что именно среди «непримиримых» возникло самое мощное в польской литературе после 1863 г. сатирическое направление, содействовавшее утверждению в ней принципов критического реализма.

Основоположником его стал Ян Лям (1838—1886). Карикатурная действительность Галиции, в которой жил писатель, стала мишенью принесших ему большую популярность газетных хроник и фельетонов, а также ряда сатирических повестей. В некоторых из них («Господин военный комиссар», 1863; «Житель «Короны» в Галиции», 1869) Лям, участник восстания 1863 г., примыкавший к «красным», рассматривая причины поражения повстанческого движения, зло высмеивает мир вырождающейся аристократии и спесивой шляхты, выставлявшей напоказ свой патриотизм в дамских салонах, издевается над шляхетскими квазипатриотами и тупоголовыми бюрократами. Разоблачая «ярмарку разбоя», маскируемую лозунгами «органического труда», Лям бичует также галицийское консервативное дворянство и крикливых буржуазных демократов, которых он метко окрестил «пустозвонами». К его лучшим произведениям принадлежат «Высший свет Козлищ» (1869); «Головы для позолоты» (1873), «Удивительные карьеры» (1880). В повести «Высший свет Козлищ» Лям, опираясь на Гоголя и Диккенса, разработал характерную технику повествования, в которой слабая фабульная нить служит главным образом для воспроизведения многочисленных бытовых картин, сцен и эпизодов. Рисуемые им типы и ситуации представляются сатирически шаржированными, а ход действия сопровождается обширным авторским комментарием, насыщенным актуальными намеками на политическую жизнь Галиции. «Головы для позолоты» с благополучной концовкой в духе Диккенса представляют другой тип обличительного романа, сюжет которого построен на нескольких контрастных линиях — сатирических и идеализирующих; реалистическая картина отношений, господствовавших в семейном быту жителей небольших местечек, помещичьих усадеб и в казенных учреждениях Галиции, перемежается в нем с историей любви двух нежных сердец.

Однако в условиях отмирания идеологии шляхетского освободительного движения линия, представляемая Нажимским и Лямом, не могла стать в Польше главным руслом реалистического течения. С конца 60-х годов самыми жгучими проблемами становятся вопросы приспособления к новому укладу жизни; на передний план выдвигаются вопросы разорения шляхты, новой общественной миссии интеллигенции, ее взаимоотношений с народом

и т. д. Эта проблематика была выдвинута и дебатировалась в полемиках, которые вел лагерь «молодых» со «старой» прессой.

Провозгласив лозунг утилитарного искусства, поборники позитивизма, как уже отмечалось, одним из главных направлений своей полемики со «старыми» сделали критику шляхетско-феодальных пережитков, клерикализма и т. д. Эта часть позитивистской программы вполне соответствовала потребностям развития критического реализма. Литература, реализующая эти требования (в отличие от посвященной дням минувшей борьбы), возникала на почве отображения текущих событий, была актуальна, стремилась к познанию новых явлений жизни, раскрытию их общественной природы. Она имела несравненно большие возможности и для художественного новаторства — для замены старых сюжетных схем новыми, для нахождения новых средств выражения изменяющегося строя мыслей и чувств. В результате главное течение в развитии польского реализма 60—70-х годов идейно было в значительной степени связано с позитивистским движением. Эту связь в разных проявлениях можно проследить в начальном этапе творчества крупнейших польских реалистов второй половины XIX в. — Элизы Ожешко (1841—1910), Генрика Сенкевича (1846—1916) и Болеслава Пруса (1847—1912). Литературная деятельность этих писателей, протекавшая в основном в Королевстве, закрепила за ним ведущую роль в развитии польской прозы второй половины XIX в.

Э. Ожешко принадлежит основная заслуга в разработке польского социально-бытового романа 70-х годов. Именно ей польская литература обязана постановкой и исследованием многих жгучих общественных проблем того времени — борьбы польских женщин за свое человеческое достоинство в буржуазном обществе («Последняя любовь», 1867; «Пан Граба», 1869—1870; «Дневник Вацлавы», 1871; «Марта», 1873, и др.), темы разорения шляхты (романы «Эли Маковер», 1875; «Семья Брохвичей», 1876; «Помпалиньские», 1876) и др. Писательница живо интересовалась положением евреев в польских землях и на тему их ассимиляции, кроме ряда рассказов, написала приобретший общеевропейскую известность роман «Меир Езофович» (1878).

Местом действия большинства произведений Ожешко служат принеманские белорусские земли. Дыхание провинциальной жизни писательница чувствует великолепно и умеет передать атмосферу провинциальных светских салонов, обрисовать быт еврейских местечек, помещичьих усадеб, шляхетских застянков и нищих крестьянских хат. По методу она — последовательница Крашевского, но со своей особой манерой письма, в общем чуждой юмору. Ее художественный пафос, проникнутый сочувствием к обездоленным и безграничной верой в науку, в человеческий разум, характеризуется некоторым преобладанием описательности над изобразительностью, рефлексии над пластичностью образов.

В диалоге, в индивидуализации речи действующих лиц писательница сохраняет объективность и художественную выразительность, но в показе их поступков, невысказанных мыслей и переживаний господствует позиция всевидящего автора, непрестанного судьи и комментатора мотивов поведения, душевного состояния своих героев. Эти черты особенно заметны в самых ранних произведениях Ожешко, где она пользовалась еще шаблонным делением персонажей только на положительных и отрицательных.

Жизнь крестьян и помещиков послереформенной деревни стала основной сферой интересов молодого Сенкевича, который подчинял свое творчество главным образом воспитанию в читателях чувства безраздельной любви к родине. Именно отношением героев к патриотическому долгу Сенкевич измерял человечность и общественную ценность их характеров. Под этим углом зрения он зло высмеивал вырождающуюся аристократию («Юморески из портфеля Воршиллы», 1872); с сарказмом писал о помещиках и ксендзах, оставлявших темное, беззащитное крестьянство на произвол судьбы («Эскизы углем», 1877); обвинял «просвещенных граждан» в безучастном отношении к трагедии крестьянских детей («Янко-музыкант», 1879; «Ангел», 1880). Какой бы темы ни касался писатель: уходящей патриархальной старины, русификации и онемечивания польских школ, эмиграции крестьян, глумления прусской военщины над польским мужиком, скитаний на чужбине польского повстанца или печальной участи индейцев в Америке — всюду у него звучит протест поляка, скорбящего об угнетенном отечестве.

Элемент художественной стилизации повествования в духе мироощущения героев у молодого Сенкевича представлен сильнее и шире, чем в творчестве Ожешко 70-х годов, и потому его реалистический метод несколько объективнее (он не ограничивался одной индивидуализацией речи персонажей, но и включал в себя оценку внешних условий с позиций действующих лиц). Вообще, уступая Ожешко по богатству проблематики, Сенкевич, однако, уже и на этом раннем этапе превосходил ее талантом — лаконичностью своей повествовательной манеры, красочностью и многосторонностью показа героев, их характеров, которые раскрываются у него в действии, в интригующих конфликтных столкновениях, рисуются живо и с большим чувством меры и такта в переходах от лирических интонаций рассказа к иронии и сарказму, от юмора к драматизму и трагедийности, от обличения одних к легкой идеализации других.

В отличие от Ожешко и Сенкевича, раннее творчество Пруса характеризовалось «городским» уклоном. Правда, и он создал немало впечатляющих сельских картин, крестьянских и помещичьих типов, но главным объектом в его произведениях был все же капиталистический город. Причем его героями были не только промотавшиеся шляхтичи и чванливые аристократы, над которыми

он всегда смеялся особенно зло, но прежде всего ремесленники, мелкие городские служащие, рабочие, поденщики («Жилец с чердака», 1875; «Михалко», 1880, и т. д.). Именно Прусу — автору «Возвратной волны» (1880) — польская литература обязана первой попыткой показать стачку фабричных рабочих. Впервые широко введя в литературу представителей городской бедноты, Прус, по словам Сенкевича, «раскрыл нам души этих людей, запечатлел их быт, долю и недолю, их обычаи, он первый отразил их способ мышления, их язык» и первый создал в них для себя массового читателя. Еще большее место, чем у Сенкевича, занимала у Пруса тема детей, а стилизация картины в духе представлений ребенка об окружающем его мире стала едва ли не самой характерной особенностью его писательского почерка («Приключения Стася», 1879; «Анелька», 1880 и др.). Заставляя читателей от души смеяться над невинными «проказниками» и проникаться их трогательной непосредственностью, писатель своим юмористическим воспроизведением детских впечатлений о жизни, причинявшей его маленьким героям столько зла и обид, наводил на глубокие и грустные размышления об этой действительности. Именно такого рода горький юмор составляет отличительную черту художественной манеры Пруса. Протест против гнета несправедливых общественных отношений объединял всех крупнейших писателей той поры, но если у Ожешко гуманизм сливался с ее верой в человеческий разум, у Сенкевича — с любовью к родине, то у Пруса он выражался прежде всего в стремлении утвердить в буржуазном обществе социальную справедливость.

Заняв к 80-м годам ведущую позицию в польской прозе, Ожешко, Сенкевич и Прус оказались вскоре во главе многочисленных последователей и подражателей, которые с теми или иными вариациями изображали введенные ими в литературу типы, конфликты и явления польской жизни. Так, «школа Ожешко» сложилась уже на первом этапе послеповстанческого литературного развития Польши.

Из второстепенных прозаиков, обладавших, однако, оригинальной творческой индивидуальностью, следует назвать Игнацы Севера (Мацеёвского) и Клеменса Юно́шу (Шанявского).

Участник восстания и эмиссар правительства «красных», Игнацы Мацеёвский (1839—1901; Север — его псевдоним) после выхода из австрийской тюрьмы несколько лет провел в изгнании, где и написал принесшие ему известность «Эскизы из Англии» (1883). Вернувшись в 1878 г. из эмиграции, Север обосновался в Галиции. Одно из лучших его произведений — рассказ «На поле боя» (1877). Оно посвящено героической смерти генерала Гауке-Босака, прославленного предводителя польского повстанческого движения, и проникнуто пафосом борьбы «за вашу и нашу свободу». Рассказы «Чужаки» (1881), «Голодный заем» (1881) и «Франусь Вальчак» (1883) написаны на темы крестьянской

жизни. Здесь реализм Севера проявился наиболее полно. Одним из первых среди галицийских писателей Север заговорил о страшной бедности крестьян, обрекающей их на вымирание; об их острой нужде в земле и о расслоении среди них; о трагической участи талантливых детей, тянувшихся к знаниям. Но и в этих, наиболее реалистических своих произведениях, писатель не касается основного конфликта тогдашней Галиции — острейшего антагонизма между мужиком и паном. Вообще произведения с трагическим звучанием для Севера менее показательны, чем рассказы и повести, в которых действуют бедные, но удачливые, красивые и остроумные девчата и парни, добивающиеся личного счастья. В какой-то мере жизнерадостное настроение, владеющее героями Севера, является отражением народного оптимизма, но никак не реального положения его Марин и Ганек. Деревенским картинкам Севера свойственна поверхностность, слабость психологического рисунка, а также сильный налет сентиментализма. В ряде произведений («Луся Бурляк», 1876; «Весна», 1889, и др.) писатель противопоставляет патриархальную деревенскую жизнь порочной городской культуре. Мечта о единении шляхты с мужиками у него была так сильна, что, даже скептически относясь к «хлопоманству» представителей «Молодой Польши» (рассказ «Сказочно ослепительная», 1897), он не мог, однако, устоять против этой сусально-идеализирующей тенденции, от которой не свободна и такая популярная и в целом значительная его повесть, как «Мать» (1897), воссоздающая начало жизненного пути В. Оркана.

Чуткий к актуальной тематике, Север выступал в защиту евреев, писал об эмансипации женщин («На белом свете», 1887), о служителях муз («У порога искусства», 1896) и промышленниках («Нефть», 1893 и «Сверх сил», 1900). Роман «Сверх сил» — это уже свидетельство идейно-художественной деградации писателя, использующего арсенал модернистских приемов для создания произведения, проникнутого апологией капитала и шовинизмом.

Клеменс Юпо́ша (1849—1898; настоящая фамилия писателя — Шанявский) представлял то течение в польской реалистической прозе, которое продолжало традиции шляхетской гавэнды с ее бытописательской спецификой и своеобразным юмором (Юлиан Венявский, Петр Якса-Быковский и др.). Его многочисленные рассказы и повести вводят нас в патриархальный мир мелкопоместной шляхты, крестьян и евреев (а быт и психологию последних он знал как никто из польских прозаиков). Симпатии писателя на стороне тех, кто привязан к земле, к деревне, к ремеслу и готов терпеть любые лишения и беды, лишь бы не потерять родного насиженного места. Патриархальные типы этого рода мы встречаем почти во всех произведениях Юно́ши, в том числе в его наилучших шляхетских повестях «На пепелище» (1884) и «Си-

зиф» (1891). Симпатии к уходящему прошлому соединялись у Юно́ши с гуманистическим протестом против тех мучений, на какие обрекал обездоленных новый уклад жизни. К их слабостям и даже порокам писатель относится с пониманием, раскрывает их образы юмористически, а иногда с лиризмом, исполненным горечи (классический пример — образ еврея-горемыки из рассказа «Латальщик», 1884). Зато типы паразитирующих прослоек писатель обычно изображал в карикатурном виде, в каком он, в частности, представил и варшавских ростовщиков-евреев в своей знаменитой повести «Пауки» (1894). Юно́ша не был большим художником, а его симпатии были на стороне обреченных, погибающих прослоек и поэтому, несмотря на антибуржуазную тенденцию, в целом его бытописательское искусство выглядело анахронизмом на фоне тогдашней литературы.

Глубина реалистического изображения польской жизни в романе, повести и новелле 60—70-х годов во многом определялась также тем идеалом, во имя которого боролись их авторы и который сказывался в жанровых особенностях произведений. В атмосфере надежд, какие в это время возлагала почти вся польская интеллигенция на промышленный переворот, критическая мысль, естественно, ограничивалась в основном сферой патриархальных пережитков и очень неглубоко постигала природу новых, складывающихся общественных отношений. Более того, наивная вера «в наш век» — в век цивилизации — нередко приводила писателей, близких позитивистскому течению (а к нему в начале 70-х годов присоединилось и большинство «непримиримых»), к тенденциозному приукрашиванию героя деловой эпохи. Идеализировались не только люди труда, идущие в ногу с веком, например, ремесленники («Лишь бы выше», 1875, Балуцкого), врачи и инженеры («Два пути» Сенкевича), но и предприимчивые помещики (Мечислав Орхоцкий из «Эли Маковера», 1875, Ожешко), капиталисты (Адольф Шмидт из романа Балуцкого «Из-за куска земли», 1871) и даже магнаты, проявлявшие активность на общественном поприще. Такая предвзятость, отвечавшая позитивистскому пониманию исторических перспектив Польши и постулатам утилитарной эстетики, привела к развитию так называемой «тенденциозной» литературы — романов, повестей и новелл «с тезисом», носивших иллюстративный, дидактический характер. Этого рода произведения наиболее ярко представлены ранними повестями и романами Ожешко («Пан Граба», 1870; «Дневник Вацлавы», 1871, и др.), рассказами Свентоховского (сб. «За жизнь», 1879), романами Балуцкого («Блестящая нищета», 1870) и др. Кроме непременного авторского комментария, идейных деклараций и дидактизма, главной отличительной чертой «тенденциозных» произведений было то, что отражение жизни в них подгонялось под схему, посредством которой должна была раскрываться «прогрессивная» мысль писателя. При таком творческом принципе правди-

вость изображения ставилась в прямую и очень сильную зависимость от действительной прогрессивности понятий художника, хотя и здесь решающую роль играл, конечно, талант. Например, рассказы Пруса «Жилец с чердака», «Сиротская доля» (1876) или «Янко-музыкант» Сенкевича, хотя они тоже проникнуты духом утилитарной эстетики, не могут быть причислены к «тенденциозным», ибо их авторы не иллюстрируют своих идеалов, а показывают, что мешало их претворению в жизнь, т. е. оставляют вне образного воплощения слабую сторону своей идейной тенденции. В этом, несомненно, сказалась художественная интуиция Пруса и Сенкевича.

С другой стороны, влияние позитивистской тенденциозности, довлевшее над прозой, зависело также от жанровой специфики больших и малых форм, затрагивало новеллу меньше, чем роман, ибо для создания небольшой «картинки» не требуется ни всестороннего анализа, ни такой полноты синтеза, как для написания крупного произведения. Поэтому на первом этапе своего утверждения в литературе реализм развивался преимущественно в «малых» жанрах. Рассказ стал той формой, в которой наиболее интенсивно происходил поворот литературы к отображению жизни «низов» и где раньше всего поэтому наметился разрыв с насаждаемым позитивистской идеологией схематизмом.

Даже в творчестве Ожешко, писавшей в основном повести и романы, переход к зрелому реалистическому мастерству очевиднее всего проявился все-таки в жанровых рамках рассказа (сборник «Из разных сфер», 1880—1882). То же самое надо сказать о сборнике Свентоховского «За жизнь», лейтмотивом которого является борьба против национальной нетерпимости к украинцам, немцам и евреям. Свентоховский создал особый образец реалистической новеллы, покоряющей силою своего публицистического пафоса, страстностью авторского убеждения, — в этом ее существенное отличие от рассказов Пруса, Сенкевича, Севера и др.

Именно новеллистика, быстро откликавшаяся на изменения жизни всех прослоек, представляла в 70-е годы самую правдивую картину действительного положения польского общества. Она выдвинула на передний план и возвела на пьедестал положительного героя — представителя обездоленных масс и тем приковала внимание читателя к бедствиям народа, наводившим на мысль о необходимости общественного переустройства.

Духу утилитарной эстетики, возводившей в норму непосредственное выражение идей и их иллюстрацию в образах, вполне отвечали только полуочерковые репортажные жанры литературы. Поэтому в Польше уже в 70-е годы процветал, например, жанр письма-репортажа, имеющий целью ознакомление польского читателя с зарубежной жизнью («Письма из путешествия», 1876—1878 Сенкевича; «Эскизы из Англии» Севера, и др.). Еще успешнее развивался фельетон, который, как никакой другой жанр

польской беллетристики на этой стадии ее эволюции, поражает формальным многообразием и богатством содержания. Талантливым мастером острого публицистического слова, составившим себе имя крупнейшего журналиста своей эпохи, был А. Свентоховский. На протяжении всей жизни для различных газет и журналов (не считая фельетонов, печатавшихся в «Ниве» с 1874 г. под названием «Текущие вопросы») писал свои знаменитые «Хроники» Б. Прус. В разных периодических изданиях под рубриками «Текущие вопросы» (1874—1875), «Настоящая минута» (1875), «Текущие сообщения» (1879—1881) и другими выступал Г. Сенкевич. Ян Лям прославил свое перо фельетонами «Львовской хроники», которую он вел с 1868 г. до конца жизни (частично издана в 1874 г.). Для многих начинающих литераторов позитивистского поколения фельетон и газетная хроника были отличной школой писательского мастерства. Но в сфере собственно художественного освоения действительности не они, понятно, играли решающую роль.

В обстановке господства позитивистских идеалов в литературе только их крушение могло создать предпосылки для решительного преодоления утилитарной эстетики, а следовательно — для качественного сдвига в художественном творчестве. Такой момент наступил в начале 80-х годов, когда обострение классовых противоречий и рост народного протеста заставили многих писателей усомниться в своих надеждах на мирное развитие Польши и смягчение национального гнета. Буржуазный оптимизм сменился неверием в социально-исцелительные свойства промышленности, науки и просвещения, что резко повысило критическое отношение писателей к существующему порядку.

В области развития реалистического метода переход ко второму этапу ознаменовался отказом от упрощенных приемов «тенденциозной» литературы. Принцип преломления картин действительности сквозь призму видения самих героев стал решительно вытеснять назойливый авторский комментарий с неотъемлемыми от него нравоучениями. Возросла тяга к объективному показу людей самих по себе и к правдоподобию их образов, под которым в то время нередко подразумевали типичность. Наивная схема деления персонажей только на отрицательных и положительных была отвергнута. Все более настойчивое обращение к вопросам художественной специфики убеждало писателей, что правдивость изображения определяется не столько авторскими воззрениями (а многие из них были ошибочными), сколько соответствием действительности. В 80-е годы большинство литераторов тщательно изучало особенности различных общественных групп и классов и совершенно сознательно стремилось к изображению только типических характеров, явлений и событий, к раскрытию зависимости индивидуальной психологии и поведения от определенной обще-

ственной среды. При этом в 80-е годы возрастает стремление к широким обобщениям, к созданию эпических полотен, чему способствовал накопленный к тому времени опыт.

Особенно существенное значение имел опыт предшествующей новеллистики. Ее достижения, как правило, синтезировались теперь в реалистических повестях и романах, которые в зависимости от тематики и доминирующего аспекта ее раскрытия приобретали соответствующую жанровую специфику сатирических, социально-бытовых, психологических, исторических и иных произведений. При этом сатира все шире и глубже проникала в ткань современного социально-бытового романа, ставшего в 80-е годы ведущим жанром польской прозы. Его развитием польская литература была обязана прежде всего творческим усилиям Ожешко и Пруса.

Знаменательно также, что этот поворот в сознании польского общества и в творчестве реалистических писателей совершался не без воздействия социалистической критики буржуазного строя. Печатью такого влияния отмечена, в частности, идейно-творческая эволюция Ожешко. Не разделяя принципов революционной борьбы, Ожешко все же откликнулась на распространение социалистических идей циклом повестей («Призраки», 1880; «Сильвек-могильщик», 1880; «Зыгмунт Лавич и его товарищи», 1882, и др.), где, наряду с осуждением социалистического движения, выразилось восхищение писательницы самопожертвованием революционной молодежи, мечтами нового поколения «бунтарей» о переустройстве общества. Обострение классовой борьбы вновь приковало внимание Ожешко к жизни «низов», помогло ей глубже вникнуть в сущность типичных конфликтов деревни и реалистически обрисовать их в своих знаменитых повестях из жизни белорусского крестьянства («Низины», 1884; «Дзюрдзи», 1885; «Хам», 1888).

Синтезом высших творческих достижений писательницы и вместе с тем одним из лучших творений польского критического реализма вообще явился ее социально-бытовой роман «Над Неманом» (1887). Широта и многосторонность характеристики хозяйственного уклада и быта различных слоев польского населения; тонкий и обстоятельный художественный анализ новых отношений между среднепоместными и мелкими землевладельцами; саркастическое обличение антинародных и антипатриотических настроений аристократии и та лирическая задушевность, с которой рисуются образы трудолюбивых землепашцев; наконец, чарующий белорусский пейзаж и драматизм сюжета, удерживающий внимание читателя в неослабном напряжении, — все это придает роману эпический размах и редкостную силу впечатляемости.

В романе «Над Неманом» в творчестве Ожешко впервые прозвучала ничем не приглушенная тема январского восстания. Подъем патриотических настроений в польском обществе пере-

черкнул прежнюю позитивистскую реакцию на повстанческое движение 1863 г., и Ожешко, чуткая к переменам в общественном сознании, открыто заявила о своих симпатиях к героям патриотической борьбы. Отношение к традициям январского восстания она делает в своем романе мерилом нравственной и гражданской ценности героев. Произошло как бы пересечение двух линий литературного развития — пути, по которому шли «непримиримые», и пути, пройденного реалистической прозой, вдохновленной позитивизмом и преодолевающей его ограниченность, — и на их перекрестке родились великие произведения польского критического реализма. Именно на стыке этих двух путей достигло своего зенита также творчество Пруса.

Обобщив свои наблюдения над бытом деревни и психологией разных типов крестьян, показав сопротивление польского мужика немецкой колонизации в патриотической повести «Форпост» (1886), Прус вслед за ней издал роман «Кукла» (1889). Глубина и проницательность, с какой автор прослеживает историю утверждения капитализма в Польше и влияние этого процесса на душу человека, делают этот роман эпохальным произведением польской литературы. История Вокульского — главного героя «Куклы», которого игра обстоятельств превращает из борца за свободу Польши в крупного капиталиста, — это одновременно история материального обогащения и духовного обнищания, возвеличения и падения личности. Противоречивость характера Вокульского-капиталиста, не удовлетворенного буржуазной действительностью, — это результат не угасших в нем симпатий повстанца, мечтавшего об освобождении народа. Они делают Вокульского «белой вороной» среди других капиталистов и в конечном счете толкают его на самоубийство — на этот отчаянный шаг протеста, который как бы восстанавливает его в звании человека.

Вершинным достижением польской литературы в жанре психологического романа явилось «Без догмата» (1890) Сенкевича. В центре внимания писателя оказался тип нарождающейся декадентской интеллигенции, запечатленный им в образе «бездогматца» Плошовского. Писатель ставит блестящий «диагноз больной души», обнажая глубинные корни ее недомогания — безверие людей обреченного класса, сознающих эту обреченность и питающих неодолимое отвращение к буржуазному делячеству. Развивая традиции польской психологической повести (Скарбека, Жмиховской и др.) на основе опыта зарубежной классики, в особенности Лермонтова («Герой нашего времени») и Бурже («Ученик»), Сенкевич создал произведение, вошедшее в фонд мировой литературы как отражение еще одного звена в эволюции образа молодого человека XIX в.

Большого расцвета в этот период достигла историческая проза. Позитивистская эстетика, отрицавшая значение историко-художественной литературы, в целом не имела большого влияния на ее

развитие — даже в 60—70-е годы она была бессильна перед лицом устойчивой национальной традиции. В порабощенной Польше обращение к истории почти всеми художниками рассматривалось как эффективнейшее средство поддерживать патриотическое воодушевление соотечественников. Однако исторический роман за рассматриваемый период претерпел качественные изменения. Благодаря успехам исторической науки и самой литературы реалистический способ изображения распространился с недавнего прошлого на более отдаленные эпохи; исторический роман от вальтерскоттовского типа, в котором крупным планом рисовались только вымышленные персонажи, перешел к более высокому типу произведений, где ведущую роль в развертывании сюжета играли исторические лица.

Всеми этими сдвигами польская литература больше всех была обязана Крашевскому, трилогия которого из времен саксонской династии, и прежде всего роман «Брюль» (1875), имела большое значение для развития исторического жанра в польской литературе. В этот же период Крашевский создал и свой знаменитый патриотический цикл из 29 романов, открывающийся «Старым преданием» (1876). Пользовавшиеся широкой популярностью у польского читателя романы Ежа на исторические сюжеты дали сравнительно мало для развития исторической специфики прозы, поскольку исторический фон в них слишком резко расходился с действительностью, сюжеты становились по существу только метафорой современного политического положения Польши.

Виднейшим историческим романистом в 80-е годы стал Сенкевич. Противник краковской школы историков, он в борьбе с антипатриотической сущностью их мысли заходил так далеко, что из стремления «воодушевлять сердца» соотечественников почти полностью отказывался от критического отношения к старине, изображая прошлое в духе представлений рыцарского сословия о самом себе и остальном мире. В свете такой художественной стилизации предстает перед нами XVII век в знаменитой «Трилогии» (1883—1888) Сенкевича. Этот способ воспроизведения эпохи, усиливший националистическую тенденцию автора в трактовке захватнической войны польских панов против украинского народа (роман «Огнем и мечом»), дал, однако, совершенно иные результаты при изображении освободительной борьбы поляков со шведским нашествием во втором томе трилогии (роман «Потоп»). В эволюции польского исторического романа место «Трилогии» Сенкевича определяется значительным повышением живости картин и драматизма действия, усилением интригующей функции фабулы, а главное — объективизацией мироощущения героев, благодаря которой читатель может проникаться мыслями и чувствами людей изображаемой эпохи, — словом, искусством раскрывать ее изнутри, чего не умел еще делать Крашевский. Использовав открытия зарубежных классиков, автор «Трилогии»

синтезировал в ней все важнейшие достижения национальной исторической прозы и тем поднял польский тип вальтерскоттовского романа на высшую ступень. К этому типу принадлежит также его «Камо грядеши» (1896) — роман из времен императора Нерона, завоевавший всемирную известность, а также роман «Крестоносцы» (1900), в котором Сенкевич воскресил историю борьбы с агрессией Тевтонского ордена в XV в., вдохновляя польское общество на сопротивление немецкой экспансии.

К эпохальным достижениям польской классики принадлежит также «Фараон» (1896) Пруса — первый в Польше историко-философский роман. Основав его сюжет на перипетиях политической борьбы за власть в Египте XI в. до н. э., Прус сосредоточил интерес на художественном раскрытии деятельности государства, охарактеризовал его классовую функцию, роль народа в историческом процессе и т. д. Все это, существенно отличаясь от традиционной, вальтерскоттовской схемы романа, придало «Фараону» законченную реалистическую монументальность того нового жанра, контуры которого едва намечались в «Брюле» Крашевского. Однако в силу распространения модернистских тенденций в польском искусстве конца века роман Пруса не положил начала устойчивой литературной традиции.

В рассматриваемый период в области исторической прозы безраздельно господствовала школа Сенкевича, «Трилогия» которого оказывала влияние даже на тех, кто был чужд ее духу (например, З. Качковский). Прямыми последователями Сенкевича были Адам Креховецкий, Теодор Еске-Хоиньский — один из даровитых польских исторических романистов — и др.

Бурное развитие на рубеже эпох исторического жанра в польской литературе свидетельствовало не только о силе и зрелости ее реалистического направления, но и указывало на обострение его внутренних противоречий. Нарастание классового антагонизма все настойчивее выдвигало перед реалистическими художниками альтернативу: либо до конца идти по пути отказа от несбыточных надежд на возможность мирного разрешения социальных конфликтов, либо, отстаивая прежний, по существу буржуазный идеал, сужать сферу отображения социальных закономерностей, поступаться последовательностью и глубиной реалистической типизации. Обращение Сенкевича к прошлому, в частности, не в последнюю очередь было продиктовано стремлением найти выход из тисков этой альтернативы. Она же вызвала в начале 90-х годов идейно-художественный спад в творчестве писателей позитивистского поколения (романы Ожешко «Два полюса», 1893; «Австралиец», 1895, и др.). В романе Пруса «Эмансипированные женщины» (1893) не только — в соответствии с намерениями автора — отразилась бесперспективность и бессилие борьбы женщин за гражданское равноправие в буржуазной Польше, но сказалось также и бессилие самого писателя выпутаться из мировоз-

зренческих противоречий, которые, оставив мистический осадок в «Эмансипированных женщинах», в известной степени способствовали его обращению к далекой эпохе фараонов. Сенкевич, вернувшись к современной тематике и осудив в романе «Без догмата» пессимизм и декаданс, вскоре в романе «Семья Поланецких» (1894) противопоставляет им апологию буржуазного практицизма и филистерский идеал семейного счастья.

На этом фоне эволюции польской реалистической прозы особую тенденцию представляла новеллистика Марии Конопницкой (1842—1910). Хотя с приходом в литературу С. Жеромского и других молодых дарований роль ведущих прозаиков перешла к ним, однако среди крупнейших писателей своего поколения Конопницкая была единственным художником, у кого обострение социальных противоречий вызвало не мировоззренческий кризис, а, наоборот, сдвиг в сторону еще более тесной солидарности с трудящимися деревни и города. Творчество Конопницкой вообще и ее новеллистика в частности (сборники «Четыре новеллы», 1888; «Мои знакомые», 1890; «На дороге», 1893; «Новеллы», 1897; «Люди и вещи», 1898, и др.) развивались по восходящей линии критического реализма, знаменуя дальнейшую демократизацию литературы, углубление психологической характеристики людей из «низов» и т. д. Согретые чувством сердечной симпатии к обездоленным, ее новеллы внушали не только сострадание к горькой доле народа, но и уважение к трудолюбию, силе и нравственности простого человека, поддерживали веру в его будущее.

Но в целом после расцвета польской прозы в 80-х годах кризисные явления в творчестве реалистических писателей позитивистского поколения были весьма заметны. Мещанская тенденция, опошлившая даже «Семью Поланецких» — талантливое произведение выдающегося мастера, — еще пагубнее сказывалась на менее одаренных писателях (Север и др.) и становилась лейтмотивом творчества ряда третьестепенных сочинителей, наводнявших книжный рынок массой салонных стихов и душещипательных романов, сенсационных повестей, назидательных пьес и филантропических рассказцев. Эта мещанско-апологетическая по духу и эклектическая по методу литература вызывала презрение у писателей, искренне ненавидевших «сытого буржуа», но не сознававших своей идеологической зависимости от него. Стремясь наперекор апологетам мещанства выставить напоказ все наиболее уродливое из жизни буржуазного общества, эти писатели, не видя выхода из торжествующего царства зла, невольно превращали его изображение в самоцель, становились на путь натуралистического искусства.

Первый и крупнейший представитель этого течения Адольф Дыгасиньский (1839—1902) выработал оригинальный стиль повествования, сочетавший подробнейшую бытовую детализацию картин с создающим особое настроение проникновенным лириз-

мом пейзажа. Поклонник дарвиновской теории естественного отбора, вдумчивый наблюдатель природы и прирожденный натуралист, Дыгасиньский в своих рассказах из жизни животных («Заяц», 1898, и др.) может поспорить с величайшими художниками-анималистами мира. Но в применении к обществу, та же теория борьбы за существование, претендовавшая на объяснение его социальных законов, давала иные художественные результаты: побуждала преувеличивать роль биологического начала в человеке, затемняла социальную природу общественных отношений («Волк, собаки и люди», 1883; «На панском дворе», 1884; «Собственники», 1887; «Бельдонек», 1888; «Маргеля и Маргелька», 1901, и др.).

Кроме Дыгасиньского, натуралистическая тенденция в этот период обозначилась также у Антони Сыгетыньского (в романах «На скалах Кальвадоса», 1884 и «Выбитый из седла», 1891) и у Габриэли Запольской (сборник рассказов «Акварели», 1885; повесть «Каська-Кариатида», 1885, и др.). Поскольку зачинатели польского натурализма противостояли апологетам мещанства, их творчество (особенно в переломный момент, когда у большинства реалистов наметился спад критического пафоса) играло значительную прогрессивную роль. Несмотря даже на ущербность натуралистического метода, при котором общественная обусловленность подменялась биологическим детерминизмом, его приверженцы все же сумели расширить изображение социальной сферы и обнажить процессы морально-бытового разложения в буржуазном обществе. Это был еще один шаг по пути разрыва с буржуазными иллюзиями. Но у писателей натуралистического уклона вместе с этими иллюзиями исчезала и вера в человека, в его способность бороться и побеждать. Эти противоречия еще более возросли в последующий период — на рубеже XIX и XX вв. — после прихода в литературу Артура Грушецкого и Зыгмунта Недзвецкого, которые вместе с Дыгасиньским и Запольской представляли в Польше натуралистическое течение, хотя оно так и не развилось в польской литературе в совершенно самостоятельное, вполне обособившееся от критического реализма литературное течение.

Дух свободолюбия, возвеличивавший в прошлом романтическую поэзию, и после 1863 г. проявлялся главным образом в стихах. Но если в разгар шляхетского освободительного движения романтизм опирался на широкое патриотическое воодушевление общества, то с закатом этой эпохи наступили сумерки и для романтической поэзии. Замирание революционных настроений в Польше лишало прежние романтические идеалы их реального содержания, превращая нередко традиционную романтическую образность в поток общих фраз и выспренних изречений. Волею

обстоятельств старый романтизм был обречен на умирание, хотя в 60-е и 70-е годы он все еще был силен. Правда, по заверениям позитивистов, эта эпигонская поэзия выглядела пустой и жалкой. Но та ярость, с какой они нападали на нее, доказывает, что ее влияние было значительным и что в ту пору только она и представляла в польской литературе истинную поэзию. Не удивительно поэтому, что в первое десятилетие после 1863 г. польская поэзия достигла наивысшего развития именно в творчестве поэтов старого поколения — прежде всего в цикле «Vade mecum» (1865—1866) Ц. Норвида и в стихах Т. Ленартовича, создателя патриотической поэмы о прославленном герое 1863 г. «Марцин Борелёвский-Лелевель» (1864) и «Итальянского альбома» (1869).

Наиболее одаренными поэтами из поколения эпигонов романтизма были Л. Совиньский и Ф. Фаленьский, песни которых с каждым годом становились или все более мрачными (Совиньский), или все более отрешенными от современного мира. Леонард Совиньский (1831—1887) являл собой олицетворение трагедии эпигонского романтизма, и никто, пожалуй, так метко не определил ее существа, как сам поэт в словах: «Времена поэзии прошли, с нами кончено!» Перу Совиньского принадлежит ряд поэтических произведений («Привидения», 1859; лиро-драматическая поэма «Из жизни», 1860; «Сатира», 1871; трагедия в стихах «На Украине», 1873; два тома «Стихотворений», 1875; сборник «В сумерки», 1885, и др.). Еще учась в Киевском университете, Совиньский прослыл одаренным поэтом и человеком, выступавшим в защиту крестьян, симпатизировавшим украинскому народу, любившим его поэзию и в особенности Шевченко, из которого позднее перевел «Гайдамаков». Возвратясь в 1868 г. из царской ссылки, Совиньский столкнулся в Королевстве с новым обществом, эгоистические стремления которого были ему чужды и противны. Откликнувшись на веяния новой эпохи своими мрачными, пессимистическими «Диссонансами» (1868), поэт вступил затем в борьбу с «молодыми», противопоставляя «органическому труду» идеалы патриотической самоотверженности и политической активности.

Совиньский настаивал на том, что поэзия должна нести в народ политические идеи, быть его «совестью» и «живой памятью героических событий». Он призывал поэтов заглянуть «в кузницы народного труда» и воспеть «то, что чувствуют массы», с язвительной насмешкой отзывался о «торгашеских идеалах» и стихотворцах, которые «лютни свои настраивают под звук золота» («Сатирические фрагменты»). Говоря словами самого Совиньского, он «был поэтом бурь, молний и мрака» («Памятник поэту»). Действительность повергала его в отчаяние и все более усугубляла нажитую им в ссылке болезнь — алкоголизм. Под конец жизни, одинокий и морально подавленный, Совиньский все глубже погружался во мрак мистики.

Фелициана Медарда Фаленьского (1825—1910) современники называли парнасцем, который в гордом одиночестве «пел себе, а не кому-то». Однако от общества Фаленьского изолировала не преднамеренная погоня за «гармонией» в мире «чистого искусства», т. е. не программная эстетская установка, а скорее обстоятельства его биографии: отец поэта был приспешником сенатора Новосильцева, дурная репутация его имени отравляла Фаленьскому жизнь и рано развила в нем склонность к ипохондрии, пессимизму и замкнутости. Эти черты характера, определявшие творческую индивидуальность Фаленьского и проявившиеся уже в первом сборнике его стихов «Цветы и колючки» (1856), могли бы сделать имя поэта знаменем века — выступи он попозже. Правда, события 1861—1864 гг., которым Фаленьский посвятил изумительной красоты патриотические «Мелодии из дома неволи», пробудили в поэте отзывчивость на актуальную проблематику, но ненадолго. Поражение восстания вновь вернуло его к разладу с людьми и жизнью. Не встречая отклика в сердцах читателей, Фаленьский — восторженный ценитель античности — все более сторонился общества и современности. Его поэтические сборники «С могил» (1870), «Отголоски с гор» (1871) и другие характеризуются большим тематическим разнообразием и стилевым богатством. Искусное изменение тональности, ритма и строфики стихов в зависимости от их содержания: патриотической скорби, настроений меланхолии, лирических пейзажей, юмористических зарисовок, по-эллински торжественной героики («Фермопилы») или исторического травести, выдержанного в духе старопольской шутки («Как король Собек, проиграв дома, выиграл под Веной»), — все это признаки большого дарования. Но несмотря на виртуозность версификации, стихам Фаленьского недоставало огня живого чувства. А стремление казаться непременно оригинальным, непохожим на других — хотя бы ценою метафор и инверсий, затемнявших смысл его стихов и лишавших их эмоциональной действенности, — еще более усугубляли этот недостаток. Точно так же попытка Фаленьского имитировать в своих исторических пьесах («Драматические произведения», 1896—1899) отжившие архаические формы художественного творчества и язык далеких эпох изумляла его современников, но не встречала понимания. От налета принужденности, нарочитости Фаленьский не мог избавиться даже в сатирических «Свистках Силена» (1876) и «Меандрах» (1892), где наиболее полно раскрылась лирическая рефлексия поэта и его неприязнь к лицемерию самодовольного мещанина. Утратив веру в осуществимость прежнего патриотического идеала и не обретя нового, Фаленьский оказался поэтом без ясной цели, без воодушевляющего стремления к борьбе, без животворной эмоции.

Трагедию Фаленьского и Совиньского, не сумевших найти «поэтический ключ» к новой эпохе, по-своему переживали многие

эпигоны романтизма: Кароль Свидзиньский (1841—1877), Владислав Бэлза (1847—1913), Владислав Ордон (настоящее имя Шансер, 1848—1914) и др. Их лирика, звучавшая отголосками прежних надежд, была исполнена настроений одиночества, бессильных жалоб на «век материализма», как тогда называли наступавшее время господства чистогана, и протеста против навязывания искусству утилитарных задач. Неприятие буржуазной действительности иногда подводило их к созданию реалистических картинок, например, к отражению вопиющих контрастов между нищетой и роскошью больших городов (поэзия Ордона). Значительное место в творчестве этих поэтов занимала традиционная историческая эпика (поэмы Бэлзы) и интимная лирика, чаще всего стилизованная под Гейне.

Хотя лагерь «непримиримых», в который входили эпигоны романтизма, не был единым и поэты существенно расходились в своих политических убеждениях, однако почти всех их объединяло нежелание мириться с национальным унижением Польши, стремление убедить себя и других, что не все еще потеряно, что священный долг поэзии возвышаться над действительной жизнью, поддерживать в обществе патриотическое чувство и ненависть к изменникам национального дела, к соглашательству. В этом плане большое значение имела, например, деятельность Бэлзы и Ордона. Обосновавшись в 1869 г. в Познани, они развернули здесь кампанию в защиту польской культуры и против онемечения поляков, за что в 1871 г. были изгнаны прусской полицией из Герцогства Познанского. Кратковременный период их пребывания в Познани был вместе с тем последней яркой вспышкой польской поэзии на этой порабощенной земле. Правда, оба поэта сотрудничали с лагерем «молодых», однако их идеологический контакт с ним был неглубок, как и вообще непрочна была связь поэзии с позитивизмом, утилитарный дух которого не мирился со свободным парением поэтической мысли.

На первом послеповстанческом этапе из поэтов второй половины XIX в. только Адам Асник и Виктор Гомулицкий поднимались над романтическим эпигонством и позитивистской бесплодностью.

Адам Асник (1838—1897), который до прихода в литературу Конопницкой был крупнейшим поэтом своей эпохи, получил известность как певец печальных раздумий. Его меланхолическая философская поэзия не только вобрала в себя лучшие мотивы и образы, с какими читатель встречался в сочинениях эпигонов романтизма, но и главное — чутко реагировала на биение пульса новой жизни. У Асника — автора фантастической поэмы «Сон могил» (1865) — не было сомнений, что январское восстание — это последняя вспышка уходящей героической эпохи борьбы за национальное освобождение. Но, несмотря на эту тяжкую уверенность, поэт не складывал оружия в борьбе с реакцией, клеймил

соглашателей и ренегатов, изобличал станьчиков в мракобесии и антипатриотизме («Эпилог» к «Сну могил», «Новая историческая школа») и т. д. Верный традициям великой романтической поэзии, Асныk в то же время считал, что компромисс с действительностью — какой бы она ни была — неизбежен: люди не могут жить одними мечтами и воспоминаниями. По существу это было равнозначно признанию краха прежних возвышенных идеалов. Но у него оно не вело к внутреннему опустошению и творческому тупику, как у эпигонов романтизма, потому что, в отличие от них, Асныk верил в неотвратимость прогресса и понимал, что «надо с живыми вперед идти» («Тщетные жалобы», 1877).

Призывая «молодых» строить «здание будущего», он одновременно советовал им «не попирать алтари прошлого», на которых «еще тлеет священный огонь» и на страже которых стоит «человеческая любовь» («Молодым», 1880). В своих позднейших стихах Асныk предсказывал неизбежность гибели буржуазного общества в огне новых революционных потрясений («Мир загорается огнями», 1894, и др.). Именно эта позиция мыслителя, сердцем прикованного к прошлому, но разумом понимавшего необходимость считаться с реальным положением вещей, не видевшего в жизни движущих сил прогресса, но и не принимавшего за благо мещанское благополучие, — эта позиция благородного и думающего человека обеспечила его лирике в «век рационализма» огромный успех у читателей, в массе своей находившихся в аналогичном отношении разлада с действительностью. Особой благосклонностью у современников Асныka пользовались его любовная и пейзажная лирика («В Татрах», 1880) и цикл философских сонетов «Над глубинами» (1894).

В сравнении с лирикой Асныka поэзия «певца Старой Варшавы» Виктора Гомулицкого (1848—1919) не отличалась глубиной философского осмысления бытия. Гомулицкий тоже начал с подражания корифеям романтизма, однако затем, вооружившись их отточенным стихом, обратился к темам современной жизни. Кроме многочисленных стихотворных переводов из Пушкина, Некрасова, Врхлицкого и других, ему принадлежит ряд романов и новелл, восемь поэтических сборников («Стихотворения», 1873; 1882 и 1886; «Новые песни», 1896, и др.) и несколько отдельно изданных поэм, в том числе «Песнь о Гданьске» (1900). Среди польских поэтов Гомулицкий был первым крупным урбанистом. Многие мотивы его поэтического творчества навеяны позитивистскими тенденциями («Помещичий сын», «Вождям народа», «El moli rachmim», «На Канонии», «В окне напротив», «Уличные строфы» и др.). С обострением классовых противоречий, развеявших позитивистский оптимизм, мажорные настроения в творчестве Гомулицкого сменяются нотками разочарования и смятения, нашедшими свое отражение в его стихотворении «Под ударом». Поэт поднимает голос протеста против мира унизительной бур-

жуазной несправедливости («Варшавянка», «Остатки» и др.). Одновременно с идейным углублением поэзии Гомулицкого менялась ее эмоциональная тональность: вначале холодная, рассудочная, сильная только блеском своей виртуозной формы «à la Словацкий», она с течением времени наполнялась волнующим общественным содержанием и приобретала черты согретой гуманным сердцем реалистической лирики. Горькая участь городской бедноты, измученной трудом, лишенной благ просвещения («Нищие»), доля голодных, бездомных и раздетых («На пепелище»), судьбы людей одиноких, покинутых в старости («Француженка», «Похороны актера») рисуются Гомулицким с истинным поэтическим вдохновением. Образ «большого города», ранее ассоциировавшийся в его поэзии с идиллией беспечной юности, перерастает постепенно в символ бездушной капиталистической цивилизации. Таковым, в частности, предстает он в стихотворении «Накормить голодного», где поэт обвиняет в «преступлении» утопающих в роскоши богачей, которые гонят «с пира жизни» обездоленного человека и «бесчестно, по-воровски» лишают его прав на существование. Подобного рода лексика весьма показательна для Гомулицкого с его пафосом абстрактного гуманизма и представлениями о «пире жизни», совершенно не свойственными трудовому люду. Жалуясь от имени городской бедноты, поэт смотрел на мир, однако, не ее глазами.

Сатирическое направление в польской поэзии этого периода, как и в прозе, достигло наибольшего развития в Галиции и было связано с деятельностью группы демократических поэтов, объединявшихся вокруг юмористических журналов «Хохлик», «Ружове домино» и «Щутек». Виднейшими представителями этой группы были Миколай Бернацкий (1836—1901), прозванный «польским Беранже» и известный под псевдонимом Родоць, и редактор названных изданий Влодзимеж Загурский (псевдоним Хохлик, 1834—1902). Родоць-Бернацкий и Хохлик-Загурский, в прошлом сражавшийся за освобождение Италии в рядах гарибальдийцев, выступали под знаменем традиций польского освободительного движения. Главным объектом их политической сатиры являлись ретроградство галицийского дворянства, мракобесие церковников и национальное ренегатство станьчиков, но нередко их фрашки и песенки обращались также против буржуазного эгоизма и демагогии либеральных политиков. Борьба мужественных польских сатириков с тиранией правящих кругов Галиции часто принимала трагический оборот (так, Родоць, затравленный реакцией, покончил жизнь самоубийством). Родоць был самым замечательным поэтом в этой группе сатириков. Прирожденное чувство юмора, удивительное остроумие поэта при его страстной патриотической и гражданской целеустремленности делали его сатиру безошибочно разящей. Обвиняя господствующие классы в нещадной эксплуатации народа и предательстве национальных интересов

(«Консерваторам», «Приговор консерватора»), разоблачая продажную прессу («Литераторы от станьчиков», «Донос» и др.), издеваясь над буржуазным тупоумием либералов, не понимающих голодного мужика («Это совершенно иная проблема»), и т. д., Родоць становился выразителем боевых устремлений широкой польской демократии. Вместе с тем в творчестве Родоця, продолжавшего традиции рационалистической сатиры эпохи Просвещения, с самого начала наметилась сильная реалистическая тенденция.

Вообще реалистическая тенденция в польской поэзии 60—70-х годов была сопряжена главным образом с развитием сатирических жанров (очевидно, в силу того, что в сатире идеал утверждается не прямо, а посредством отрицания противоречащих ему явлений реальной жизни, образ которых поэтому может быть воссоздан здесь с большой наглядностью и верностью действительности). В 80-е годы был достигнут заметный перевес реализма над романтическими тенденциями во всех поэтических жанрах. Решающая роль в процессе утверждения реализма в польской поэзии 80-х годов принадлежала Марии Конопницкой.

Мария Конопницкая начала с того, на чем остановились Аснык и Гомулицкий, — с мотивов несоответствия существующей действительности народным чаяниям. В этом она следовала бунтарским традициям романтизма. Ее ранние стихи, не свободные еще от риторики и сентиментальности, тоже отмечены печатью «романтического эпигонства», или ученической подражательности. Совершенствуя искусство своего напевного, мелодичного стиха, поэтесса вскоре находит и тот «оригинальный ключ», с помощью которого она открыла новую страницу в польской поэзии.

В творчестве Конопницкой отчетливо проявилась общая закономерность развития поэзии, которая, более непосредственно, по сравнению с прозой, выражая внутренний мир человека, требует для создания значительных поэтических произведений сравнительно более высокого и определенного авторского идеала. Поэтому если в польской прозе позитивизм при всей своей умеренности мог отчасти содействовать новаторским тенденциям и росту реализма, то в поэзии он оказался совершенно бесплодным и даже враждебным лирике. Лирические поэты упорно придерживались старого идеала, вдохновлялись им, однако, те исторические силы, с которыми они — по традиции — связывали свои мечты и надежды, были обречены на умирание. При такой ситуации возродить поэзию, вдохнуть в нее новую силу духа можно было лишь посредством отражения эстетической позиции тех классов, которые, вступая в конфликт с буржуазно-помещичьей Польшей, имели за собой будущее, т. е. идеалы которых не расходились с реальной перспективой развития. Именно в этом направлении и совершенствовалось творчество Конопницкой.

Она сумела открыть новое видение мира и найти ту поэтическую форму его выражения, на полпути к которой остановились Аснык и Гомулицкий, не только благодаря своему таланту стихотворца (в этом отношении они не уступали ей), а прежде всего благодаря тому, что ее отрицание существующей действительности все теснее смыкалось с протестом крестьянских масс, так что, в конце концов, это народное мироощущение стало ее собственным художественным пафосом. Поэтические произведения Конопницкой: четыре серии «Стихотворений» (1881, 1883, 1887, 1896), поэма «В подвале» (1888), сборник «Линии и звуки» (1897) и др. — явились для польской литературы событиями огромной важности. Прежде всего в них преломилась — но, разумеется, по-особому, лирически-субъективно — вся та актуальная проблематика, которая наполняла реалистическую прозу. И в то же время в них впервые зазвучал голос самого протестующего народа с его религиозными и патриотическими, антиклерикальными и революционными интонациями. Помимо живых наблюдений над народным бытом, новаторство поэтессы опиралось также на использование фольклорных мотивов и фольклорной поэтики — в этом отношении она тоже продолжала традиции романтизма. Однако если для зачинателей романтизма фольклор был главным образом источником создания национальной и лишь вследствие этого также и народной по духу поэзии, то создательница реалистических «картинок» искала в фольклоре адекватную форму собственно народных настроений в той их особенности, которая отличала крестьян и городской пролетариат от других классов польского общества. Поэтому поэзия Конопницкой, как и стихи Сырокомли, но в еще большей мере, носит реалистический характер, т. е. она воссоздает лирические движения души, характерные для определенных слоев народа, а не для его представителей вообще, как это было у романтиков. Богатая настроениями и разнообразная по жанрам, всегда проникнутая идеей служения народу и боевым, наступательным духом, поэзия Конопницкой была особенно близка к реальной жизни. Она была еще более популярна, чем поэзия Асныка, и притом не только среди образованных кругов Польши и за ее пределами, но и среди простого люда.

Знаменательным событием в литературной жизни Польши 80-х годов явилось возникновение пролетарской поэзии. Первым печатным произведением пролетарской лирики был коллективный сборник революционных песен и сатирических стихов «Чего они хотят?», изданный в 1882 г. редакцией «Пшедсвита» в Женеве. Из 24 стихотворений этого сборника на свободе возникли лишь «Красное знамя» и «Рабочим» (1881) Болеслава Червеньского (1851—1888), редактора львовской рабочей газеты «Праца» и одного из зачинателей пролетарской поэзии. Остальные стихи создавались с 1879 по 1882 г. в Варшавской цитадели, в познан-

ской и краковской тюрьмах. В каземате родилась и знаменитая «Кандальная мазурка» Людвика Варыньского — этот пламенный манифест революционного пролетарского оптимизма, опубликованный впоследствии на страницах «Роботника». Но большинство произведений ранней пролетарской поэзии, зачастую анонимных, ходило в списках, разделяя судьбу рабочего фольклора, лишь немногие из них попадали на страницы социалистической прессы. Так, в 1883 г. в первом номере нелегальной рабочей газеты «Пролетариат» была опубликована «Варшавянка» Вацлава Свенцицкого (1848—1900), еще одного видного зачинателя пролетарской лирики.

«Красное знамя» Червеньского и «Варшавянка» Свенцицкого — это два знаменитых гимна, которые долгие годы сопутствовали революционной борьбе не только польского пролетариата, но и — переведенные — вдохновляли на классовые битвы русских и немецких рабочих. Международному духу этих стихов отвечала их международная популярность. Смыкаясь с критическим реализмом в обличении буржуазного мира, это течение, однако, восходило в основном к романтическим традициям и по своему методу было новой формой революционного романтизма, выражавшего классовое самосознание рабочих. Немногочисленная и небогатая вначале шедеврами, пролетарская поэзия, однако, уже с первых шагов своего становления создала произведения такой огромной агитационно-мобилизующей силы и популярности, какими в истории поэзии обладали лишь немногие творения гениев.

Почти одновременно с возникновением пролетарского течения в польской поэзии наметилось и декадентское направление (его возвестил уже в 1887 г. варшавский журнал «Жыце» Зенона Пшесмыцкого). Однако история их борьбы и становления относится уже к последующим периодам.

Как и в большинстве европейских литератур, польская драма 60—80-х годов отставала от достижений прозы и поэзии. Самыми выдающимися созданиями драматургии, возникшими после 1863 г., были произведения Ц. Норвида и А. Фредро. Но они принадлежали уже прошлой эпохе. В духе прежних драматургических традиций выдержано и лучшее произведение трагедийного жанра 60—80-х годов, пьеса в стихах Л. Совиньского «На Украине» (1873). В ней показана трагедия польского национально-освободительного движения 1863 г. на Украине. Зачинщица восстания — польская патриотическая молодежь, без веры в победу разжигавшая энтузиазм в себе и в других; две группировки украинской интеллигенции, из которых одна склонялась к поддержке повстанцев, другая предпочитала не солидаризироваться с поляками; консервативная шляхта, против воли вовлекавшаяся в движение; вымуштрованное царское войско и, наконец, украинское крестьянство, озлобленное вековым панским гнетом, — вот те

силы, столкновение которых (а оно лежит в основе действия трагедии) предрешило роковой исход польского национального движения, натолкнувшегося на противодействие антишляхетского выступления украинских мужиков. Содержание пьесы Совиньского, исполненной саркастического обличения деспотизма польских панов и русского самодержавия, закрыло ей доступ на сцену.

Ничем существенно не пополнила завоеваний предшествующей литературы и обильная названиями историческая драма (пьесы Юзефа Шуйского, Ф. Фаленьского, А. Асныка и др.). Наиболее популярным «историческим зрелищем» в Галиции была пьеса Владислава Людвига Анчица «Костюшко под Рацлавицами» (1880), но ни глубиной историзма, ни высокой художественностью это произведение, проникнутое призывом к патриотической солидарности всех классов общества, не отличалось.

Особняком стояла тенденциозная позитивистская драма, виднейшим представителем которой был Александр Свентоховский. Его исполненные блистательной риторики пьесы носили характер книжных произведений, в которых диалог непосредственно служил целям идейной полемики, а действующие лица являлись олицетворениями авторских абстракций. Несценичные пьесы Свентоховского как литературные произведения все же сыграли свою роль в борьбе с клерикализмом и реакцией. Художественное произведение чаще всего являлось для него лишь формой образной иллюстрации мысли («Невинные», 1875; «Красивая», 1878). Обращаясь к античности («Аспазия», 1885), Свентоховский стремился не к художественному познанию прошлого, а к тому, чтобы нарядить в исторические одежды свою позитивистскую критику пороков феодального уклада. Самое значительное драматическое произведение Свентоховского — трилогия «Бессмертные души». В ее первой части — в «Отце Макарии» (1876) — писатель со всем пылом либерального вольнодумца отстаивал право индивида на свободу от гнета церкви, лицемерной морали, традиций и т. д. Позднее, утратив свой оптимизм, он в двух следующих частях трилогии — «Аврелий Вишар» (1888) и «Регина» (1889) — обрушился с резкой критикой на эгоизм польского капиталистического общества и захватническую политику европейских колониальных держав.

С конца 60-х годов репертуар польских театров стала заполнять буржуазная драма, развивавшаяся под влиянием Ожье, Сарду и Дюма-сына. В их духе писал свои «социальные комедии» Юзеф Нажимский — родоначальник этого жанра в польской литературе. Из его пьес, показавших на сцене людей новой формации, особенно выделялись два произведения: отразившая лихорадку биржевых спекуляций «Эпидемия» (пост. 1871) и комедия «Позитивные» (пост. 1872), в которой драматург, разрабатывая избитый мотив охоты за приданым, заклеймил растущий эгоизм «нового поко-

ления». С позиций еще более умеренного протеста, направленного одновременно и против новой плутократии и против феодальной знати, осуждали капиталистический ажиотаж также Зыгмунт Сарнецкий (1837—1922), Эдвард Любовский (1837—1923), Казимеж Залевский (1849—1919) и др.

Залевский и Сарнецкий были вместе с тем создателями салонных комедий, потешавших зрителя коллизиями супружеской неверности, тогда как Зыгмунт Пшибыльский (1856—1911) и сын великого комедиографа Ян Александр Фредро (1829—1891) преуспевали в сочинении фарсов из помещичьей жизни.

Иногда буржуазная драма затрагивала большие общественные вопросы (немало пьес посвящено, например, эмансипации женщин). Но в основном ее действие не выходило за пределы мелких конфликтов, связанных с денежными махинациями, торгашескими марьяжами, семейно-родственными отношениями и т. п. Великие свершения и характеры, пленяющие благородством души, непреклонностью воли или силою страсти, ей были совершенно чужды, как и беспощадная сатира. Заменившая стихи на прозу, а поэзию жизни на житейскую обыденность, буржуазная драма в силу своей благонамеренности стремилась к назидательным, морально умиротворяющим концовкам, избегала остро драматических ситуаций, была характерна притупленным чувством комизма. Лишь произведения М. Балуцкого и Юзефа Близиньского возвышались над этой бесплодной посредственностью, составив — после расцвета польской комедии в эпоху Просвещения и во времена Фредро — третий этап ее развития.

Творчество Михала Балуцкого (1837—1901) связано с атмосферой Кракова, где прошла его жизнь, трагически законченная самоубийством. Балуцкий был автором произведений из времен восстания («Пробужденные», 1863; «Молодые и старые», 1866, и т. д.), романов о галицийском мещанстве («Блестящая нищета», «Панские дзяды», 1881, и др.) и создателем великолепных фельетонов («Краковский еженедельник», 1869—1871), а также не менее замечательных сатирических повестей и рассказов («На родину», 1882; «Учительница», 1891). Названные произведения Балуцкого намного глубже и реалистичнее многих его пьес, среди которых значительностью проблематики и остротою обличения бюрократии, либеральной демагогии и аристократического засилья выделяются лишь немногие его социально-политические пьесы («Комедия с просвещением», 1875; «Соседи», 1881; «Тяжелые времена», 1889, и др.). Но не они прославили имя Балуцкого.

Дебютировав в 1867 г. в Краковском театре комедией «Советники господина советника» (переведенной впоследствии на немецкий, чешский и русский языки), Балуцкий под влиянием этого успеха сделался профессиональным комедиографом. В литературу он вошел именно как сочинитель бытовых комедий, в которых довольно-таки примитивные, старосветские приемы возбу-

ждения смеха сочетались с незлобивой трактовкой мещанского мирка. К комедиям этого рода относятся «Крупная рыба» (1881), «Открытый дом» (1883) и «Клуб холостяков» (1890) — три популярнейшие пьесы Балуцкого, которые, завоевав в свое время польские театры, проникли затем на чешскую и русскую сцены. Если публицистика и проза снискали Балуцкому репутацию радикала, то его комедии у прогрессивной общественности ассоциировались с представлением о благодушном отношении к мещанству, получившем название «балуцчины». Вынужденный считаться с требованиями тогдашнего театра, он ограничивал комедийный жанр задачей забавлять публику высмеиванием ее мелких пороков и слабостей; действие пьес Балуцкого происходит как бы на обочине тех больших конфликтов, которые содержались в его прозе. Зато в осмеянии кичливости, мотовства, легковерия и тому подобных «человеческих слабостей» галицийских обывателей Балуцкий был поистине неподражаем. Так, в его «Крупной рыбе» нет никаких больших проблем: среда, представленная здесь, до того ничтожна по своим интересам, что даже у молодежи трудно обнаружить какое-либо подобие идеала. Почти все конфликты порождены недоразумениями, и как только последние выясняются, наступает развязка. Тем не менее пьеса не производит впечатления надуманного нагромождения случайностей, ибо эти «недоразумения» лежат в характере действующих лиц и типичны для мещанства небольших городков тогдашней Галиции. Балуцкий весьма снисходительно смотрит на прозябание сытых обывателей, но в то же время он не оставляет сомнений насчет истинного уровня нравственности и интеллекта своих героев и, заставляя публику потешаться над ними, разит мещанство скрытой сатирой. Великолепное знание театра, живость действия, безыскусственность диалога и комических ситуаций, а также превосходная, с оттенком фарса, иногда переходящая в карикатуру, но всегда четкая обрисовка типов, дающая мастерам сцены широкий простор для «соавторства», — все это обеспечило комедиям Балуцкого прочную любовь зрителей.

Из 20 пьес Юзефа Близиньского (1827—1893) только два произведения (не считая популярного одноактного водевиля «Мартовский кавалер», 1873) прочно вошли в классический фонд реалистических комедий: это «Пан Дамазы» (1877) и «Обломки» (1881). В этих пьесах есть нечто и от А. Фредро и от Ю. Коженёвского. Кроме сходного отношения к помещичьей среде, Близиньского роднило с Фредро прирожденное чувство комизма, великолепная пластика в обрисовке типов и широта их раскрытия, тогда как с Коженёвским его сближало искусство индивидуализации характеров, подчеркивания отличительных примет речи действующих лиц и более тщательная мотивировка их поведения. Близиньский — сам разорившийся помещик, переехавший из Королевства в Галицию, — раскрывал упадок патриархального зем-

левладения с нескрываемым сожалением, но и со знанием дела, позволявшим ему быть реалистом в показе шляхетской усадьбы. Реалистичны и его «Пан Дамазы» и его «Обломки». В последней пьесе Близиньский представил сатирические типы промотавшихся аристократов и буржуазных выскочек, стремящихся за деньги породниться с обнищавшей титулованной знатью. Вообще говоря, обличение аристократии в мотовстве и нравственной неразборчивости, когда речь шла о деньгах, высмеивание снобизма рыцарей буржуазной наживы, комедия продажи и купли дворянских званий в 60—80-х годах были весьма распространенными, чтобы не сказать — избитыми мотивами польских пьес. Но лишь в «Обломках» эти пружины комического действия были подняты до уровня социальных стимулов поведения героев, что и придало комедии Близиньского глубоко реалистический характер. При всем том показательно, однако, что реализм ее покоится на воспроизведении типов, по существу уже давно фигурировавших в польской литературе. Поэтому, отдавая должное реализму Близиньского, приходится вместе с тем констатировать, что его новаторство в драматургии, как и новаторство Балуцкого, было все же незначительным.

В период с 1863 г. и до начала 90-х годов XIX в. польская литература совершила целый цикл развития, увенчавшийся победой критического реализма и соответствующей перестройкой жанровой системы, в которой место ведущего литературного рода заняла проза. Относительно поздняя победа реализма и ускоренный темп его созревания, особые условия развития Польши, вследствие которых литературный процесс на ее расчлененных землях протекал по-разному, а национально-патриотическая проблематика по-прежнему сохраняла актуальнейшее значение, — сообщали национальное своеобразие борьбе течений и направлений польской художественной мысли. Огромное значение для нее приобретали уроки восстания 1863 г. Влияние 1863 г. сказывалось не только и даже не столько в прямом обращении к его событиям, сколько косвенно — в форме мучительного осмысления новой, послеповстанческой жизни в свете трагических последствий шляхетского освободительного движения. Польская литература 60—80-х годов раскрывает перед нами глубокую картину социальных и национальных условий жизни польского народа, его несокрушимую мощь и нравственную красоту. Именно это составляет важнейшее достоинство многих произведений Ожешко, Пруса, Сенкевича, Конопницкой, Дыгасиньского и др. У каждого из них отчетливо выступает одна или несколько особенностей тогдашнего реализма, и лишь все вместе они дают полное представление об этом направлении. Из этих особенностей наиважнейшими и притом характерными для стиля почти всех реалистических писателей данного периода стали стремление к детерминизму, предель-

ной детализации и правдоподобию ситуаций, картин и образов, а также тенденция к изображению действительности в ее преломлении сквозь призму видения самих героев. Впрочем, последняя черта на этой стадии развития польского реализма выражена не так сильно, как первые. В соответствии с духом эпохи, в которую отношения между людьми принимали видимость вещных отношений, польские реалисты, повторяя опыт Бальзака, Гоголя, Диккенса, Золя и других, широко пользуются социально-психологическим комментарием и тщательно описывают обстановку, которая, сливаясь с образом человека, связывает его множеством нитей с материальными условиями быта, обусловливает его характер.

В идеологическом плане эта литература (за исключением лишь нарождавшейся пролетарской поэзии) еще не поднималась до отрицания основ буржуазного общества. Она критиковала капиталистический строй с целью его оздоровления и притом главный упор делала на разоблачении пороков, унаследованных Польшей от феодального прошлого. Но и ограничивая свою критику сферой частнособственнических конфликтов — показывая эгоизм господствующих классов, их национальный оппортунизм, морально-бытовое разложение и трагедию лучших представителей этой привилегированной среды — талантливые художники нередко приходили к беспощадному реализму даже тогда, когда субъективно противились революционным стремлениям народа.

На это писателей вдохновляла не только добросовестность в изучении и воспроизведении фактов, но и нередко также их приверженность идеалам буржуазной демократии. Отстаивая из традиций буржуазного демократизма принципы свободы, равенства и братства, гуманизма и уважения к человеческой личности, художники обвиняли в попрании этих «священных» человеческих прав господствующий класс. Даже в натуралистической литературе момент антибуржуазного протеста играл важную роль.

Подготовив основные предпосылки для последующего развития польской литературы, реализм 60—80-х годов в произведениях ряда польских писателей вышел на широкую мировую арену, содействуя тем самым процессу дальнейшего духовного взаимообогащения и сближения народов. Ожешко, Прус и особенно Сенкевич были известны зарубежным читателям лучше, чем даже Мицкевич и Словацкий. Отчасти это объяснялось преимуществом прозаических переводов перед стихотворными, но главное заключалось в том резком расширении международных связей, какое вызвала эпоха буржуазного прогресса, и в новом характере польской литературы, в которой восторжествовали художественные принципы, рожденные этой эпохой, — принципы критического реализма.

Адам Асник

(1838—1897)

В историю польской литературы Асник вошел как лирический поэт, и ему принадлежит, бесспорно, одно из первых мест. Хотя стихи его ныне не популярны, однако они никогда не утратят своего значения, ибо они «представляют собой исторический этап польской поэзии; эпоха отражается в них как в зеркале, они — маленькая поэтическая энциклопедия истории поколения» [1]. Поэтический мир Асника — это мир человека, оказавшегося на распутье двух эпох: не могущего жить без веры в победу, без прежнего идеала и в то же время обескураженного крахом давнишней мечты; сердцем принадлежащего к погребенному поколению борцов за свободу, верного их памяти и грезам, а разумом понимающего необходимость идти в ногу с живыми, считаться с восторжествовавшей действительностью. Отсюда и то поразительное органическое сочетание у Асника, казалось бы, двух взаимоисключающих начал: традиционной образности, идущей от романтизма, и рассудочно ясной, чеканной строфики, отражающей веяния нового времени с его рационализмом. Этой особенностью отмечено все творчество поэта, которое условно можно разбить на три периода: кратковременный этап вхождения в литературу, конец 60-х—80-е годы и последние годы деятельности.

Адам Асник родился 11 сентября 1838 г. в Калише. Отец его — бывший подпоручик польского войска — принимал участие в восстании 1830 г., за что был сослан в Сибирь. Вернувшись из ссылки, он поселился в Калише и занялся книготорговлей, основав первую в городе книжную лавку. Мать Асника — Констанция, урожденная Загуровская — также происходила из мелкошляхетской семьи. Адам был их единственным ребенком.

Живые воспоминания отца о ноябрьском восстании, а также бурные революционные события 1846 и 1848 гг. заронили первые патриотические идеи в сознание подростка.

[1] A. Międzyrzecki. Poeta pokolenia. — В кн.: Adam Asnyk. Wybór poezji. Warszawa, 1956, str. 5.

Окончив в 1853 г. калишскую гимназию, Аснык три года спустя поступил в Институт сельского хозяйства и лесоводства в Маримонте, под Варшавой. Слабое здоровье вынудило его, однако, вскоре возвратиться в отчий дом. Лишь в 1857 г. юноша смог возобновить занятия, правда, на этот раз в Варшавской медико-хирургической академии, хотя уже в то время его больше влекло к литературе и философии. Он зачитывается Ю. Словацким, под его влиянием штудирует Э. Сведенборга, с увлечением переводит «Бургграфов» В. Гюго и сам пробует писать стихи. Живя в атмосфере оживленого конспиративного движения, юный Аснык принимает деятельное участие в подпольных кружках и студенческих манифестациях. Так, в 1859 г. он с группой радикально настроенных студентов демонстративно покидает Академию и переезжает для продолжения учебы во Вроцлав. В 1860 г., когда Аснык возвращается в Варшаву, его арестовывают. Но за отсутствием улик вскоре выпускают на свободу, и он без паспорта отправляется за границу. Побывав в Париже, будущий поэт решает, наконец, остановиться в Гейдельберге, где поступает в университет слушателем философского факультета.

Восстание 1863 г. побудило Аснык прервать учебу и возвратиться на родину. Он стал одним из ближайших сподвижников Л. Мерославского и И. Хмеленьского, а когда последний создал сентябрьское правительство Красных, вошел в его состав. После падения этого правительства Аснык, которому угрожала смертная казнь, бежал в начале 1864 г. за границу. Потрясенный разгромом восстания, полный самых мрачных мыслей, молодой изгнанник по настоянию родителей отправляется в путешествие по Европе, посещает Голландию, южную Германию, Италию и Швейцарию. Лишь осенью 1865 г. Аснык возвратился для продолжения учебы в Гейдельберг, где и получил в декабре 1866 г. диплом доктора философии.

Своим появлением на поэтическом небосклоне Адам Аснык был обязан главным образом тем трагическим переживаниям, какими преисполнил его душу разгром январского восстания. Не случайно элегическое мироощущение станет лейтмотивом всей его поэзии. Горечью поражения и жгучей тоской по родине проникнуты и первые его стихи, дошедшие до нас («Памяти Юзефа П.», «Ответ», «Путешественники», «В заливе Байя» и др.). Они были написаны в 1864 г., во время его пребывания в Италии, и в том же году появились на страницах львовского журнала «Дзенник литерацки». В этом издании Аснык печатался вплоть до мая 1869 г., когда был опубликован первый том его «Стихотворений» (циклы «Цветы», «Мозаики», поэма «Сон могил»).

Ранняя лирика Аснык отражает его душевное смятение и растерянность перед лицом свершившейся национальной ката-

строфы. Чувством обреченности дышит созданный им образ повстанца, «верного идеалам» и «без отзвука» погибшего в пучине «вечного забвения» («Памяти Юзефа П.»). Печальные раздумья и душевную муку вызывает у поэта также судьба скитальцев, изгнанников «с бе́регов отчизны» («Путешественники», «В заливе Байя» и др.). Взрывы отчаяния, подчеркнутые мотивами богоборчества, жалобами и угрозами, обращенными к небу («Ответ», «Аскет»), иногда сменяются у него размышлениями о далеком прошлом, когда по́д напором таинственных сил рушились вековые устои привычного порядка, старые представления о добре и справедливости («Юлиан-отступник»), или же, наоборот, когда человечество, не знавшее еще грандиозных потрясений, находилось в состоянии безмятежного счастья («Психее Праксителя»). Но эти ассоциации переживаемого момента с далеким прошлым служат у него не столько целям постижения причин современной коллизии, сколько средством традиционного выражения внутреннего мира своей души, стремящейся сосредоточиться в сфере абстрактных умозрений.

Адам Асник

Вообще почти все мотивы ранней лирики Асныка, его фразеология, образность и даже ритмический строй стиха восходят к творчеству Словацкого, Мицкевича и Красиньского, к Ветхому завету и античной мифологии. Его стихи полны ангелами, серафимами, тенями, духами могил, кипарисами, кладбищенскими розами; в них много еще таинственного, а иногда и мистического. Наряду с этим традиционным арсеналом романтической поэтики, Асник унаследовал от своих великих предшественников также их представление о предназначении поэта быть вождем своего народа, судией прошлого и прорицателем будущего. В частности, в упомянутом уже стихотворении «Ответ» юный певец народной скорби останавливается перед возможностью двух путей развития поэзии. Первый путь — «склонять ко сну больные сердца» — кажется ему привлекательным, но неприемлемым. Он выбирает второй, нелегкий путь борьбы

и протеста, цель которого «разжигать бурю гнева». Но какой должна быть эта борьба и где найти силы для ее продолжения, — эти вопросы даже не возникают у поэта. Его протест порожден скорее отчаянием, чем верой, он носит самый общий стихийно-бунтарский характер.

В январе 1865 г. в Неаполе Асныk начал писать поэму «Сон могил» — крупнейшее из своих произведений раннего периода, которое он завершил уже по приезде в Галицию в 1867 г.

Форма и, в частности, композиция этой лирической поэмы, написанной терцинами, отмечены печатью сильного влияния «Божественной комедии» Данте, не говоря уже о многочисленных реминисценциях из Словацкого. По замыслу Асныка, его поэма должна была отразить трагизм поколения без завтрашнего дня, развеять чарующие призраки прошлого и наметить в сфере идеала пути к будущему. Однако эта ведущая мысль теряется в хаосе противоречивых чувств и неясных образов. Даже во времена поэта позитивистские критики почти единодушно причисляли это произведение к ущербному роду «иероглифической поэзии» — настолько сложной и туманной представлялась им романтическая символика Асныка.

В первой части «Сна могил» поэт ведет нас в «край тоскливой ночи», где царит «молчание замерзшей пустыни». Его единственным стремлением, рожденным в сознании своего бессилия, становится желание увидеть «увенчанную кровавой ягодой» рябину и бросить к ее подножию свое сердце. Затем поэт в сопровождении ангела странствует по чудесной стране юношеских лет, созерцая милые его сердцу сонмы душ «высоких и святых». Свое путешествие он продолжает и во второй части поэмы, где, направляясь к угнетенным народам, проходит мимо всевозможных видений и чудовищ, слышит страшные песни отчаявшихся и жалобные стенания страждущих. Чувства поэта раздваиваются между преклонением перед жертвенным подвигом «чистых душ» и презрением к их слабости; между осуждением романтической поэзии, проклинаемой за бесплодные жертвы и муки повстанцев, и искренним восхищением ее величием. Во всем этом чувствуется в то же время несогласие Асныка с антиромантическими настроениями, которые были чрезвычайно характерны для польского общества, только что вышедшего из адской купели, подавленного и угнетенного, склонного в своих страданиях винить великих мечтателей прежней эпохи. Не случайно поэт заканчивает свое произведение словами надежды, воскрешающими идею «Короля-Духа» — мысль о том, что только через «долгий ряд утрат и истреблений» может пролегать путь к «ангельской отчизне всенародной».

Среди неустанных битв и очищений
Ангельская отчизна всех людей,

Свободная, в минуту достигнутых осуществлений
Выйдет из разбитой сегодня колыбели чудес.

«Эпилог» ко «Сну могил» значительно отличается от самой поэмы не только по стилю и тональности, но и по содержанию, вводящему в круг реалистической проблематики. Здесь нет ни чудесных видений, ни ангелов. Это жалоба на мир без идеалов, любви и веры, перемежаемая саркастическими выпадами против тех, кто поносит сегодня то, чему поклонялся вчера, и норовит «принизить все до своего уровня».

Начавшийся поворот в творчестве Асныка был результатом его столкновения с галицийской действительностью. Приехав в 1867 г. во Львов, поэт стал добиваться австрийского подданства, которое ему, после долгих хлопот, предоставили лишь 12 лет спустя. Все это время поэт находился на положении политического эмигранта. Оживление аристократической реакции и распространение в буржуазно-помещичьих кругах Галиции соглашательских тенденций ставили бывшего повстанца в оппозицию к господствовавшему порядку. Из чувства протеста против профанации памяти погибших борцов он пересматривает теперь позицию, занятую им во второй части «Сна могил», где он стремился раскрыть не только величие духа, но и немощь повстанцев, их вину перед родиной. Отныне он будет делать основной упор на поэтизацию людей, верных великим идеалам прошлого, а критику направит на угодничающих, пресмыкающихся и ничтожных людишек, вроде удавившегося шляхтича, изображенного в сатирическом стихотворении «У врат ада».

Правда, в обстановке распространения лоялистских настроений в Галиции о продолжении активной политической борьбы не могло быть и речи. Изменившиеся условия жизни окончательно лишили реального содержания прежнюю программу национальной борьбы, и Асныk сам себе начинает казаться смешным анахронизмом. Первое стихотворение, которое он пишет, возвратясь на родную землю, — это «Попивая фалерно», горестное прощание с молодостью и былыми мечтами.

С этого времени лирика Асныка начинает приобретать черты вполне самобытной, асныковской поэзии. Разлад с жизнью, с которой нельзя не считаться, но и нельзя примириться, с людьми, от которых можно ждать всякой подлости, приводит поэта в 1869—1870 гг. к временному отказу от политической проблематики и сужению его взгляда на мир до масштабов собственного «я», человека частной сферы отношений. В связи с этим в творчестве Асныка намечается явный сдвиг, знаменующий освобождение поэта от юношеского подражания великим романтикам и стремление найти собственные средства для выражения своего видения мира, своего опыта. Ранее характерные для него замысловатые метафоры, сложные символы и фантастические

образы теперь уступают место стилистически простым лаконичным описаниям, непосредственному высказыванию чувств и мыслей, иногда даже в чересчур сухих «рассудочных» формулировках. С этих пор о связи поэзии Асныка с романтической традицией можно говорить больше в плане внутреннего, идейного родства, чем внешней зависимости. Не исключено, что такой эволюции Асныка способствовало его сближение с издателями «Дзенника литерацкого», одного из немногих органов, сохранивших верность идеалам национально-освободительного движения и в то же время выступивших против эпигонов романтизма.

Первым шагом на пути отказа Асныка от подражания романтической поэзии явились его любовные стихи. Их источником послужили личные переживания поэта, связанные с Анелей Грудзиньской, родители которой, третируя литераторов как «самую скверную банду», отказались выдать дочь замуж за «человека без положения». Любовная лирика Асныка, изумляющая своей блестящей отделкой, строгостью строфического построения, ясностью мыслей и богатством оттенков чувства (надежды, восторга, грусти, разочарования, сердечной боли и т. д.), характерна большим разнообразием форм.

В таких стихах Асныка, как «Когда я прощался с тобой» и «Разные слезы», любовь по праву гиперболы возвышается до значения наивысшего смысла жизни. Но большинство из этих необыкновенно изящных, поэтических вещиц проникнуто иронией, снижающей любовь до уровня житейской пошлости, где даже самые возвышенные чувства становятся предметом низменных расчетов, торговли и обмана. Таковы, в частности, «Легенда о первой любви», «Жди меня», «Карамельковый стих», «Совет» и др. Насмехаясь над своей сердечной болью и предметом своей страсти, низменным и недостойным ее, поэт, должно быть по примеру Г. Гейне, стремился освободиться от привычной идеализирующей романтической традиции воспевания любви. Не случайно современники Асныка считали его любовную лирику «только маской», под которой скрывается подлинный облик романтика, творца «Сна могил».

К любовной лирике Асныка принадлежит также цикл «Из народных мотивов», вместе с «Альбомом песен» вошедший во второй том его «Стихотворений» (1872). Однако стилизация под фольклор в духе сентиментально-романтической традиции почти на нет сводит значение произведений этого цикла.

В 1869—1870 гг. Аснык создает несколько стихотворений («Карнавальная жалоба поэта», «Общество поэтам» и «Поэты обществу»), где в центре внимания стоят задачи и назначение поэзии. Этот далеко не новый вопрос приобретал, однако, чрезвычайно актуальное значение на фоне происходивших общественных и литературных изменений, особенно в свете начинавшейся борьбы «молодых» со «старыми». Позиция Асныка, едва

ли не лучше других чувствовавшего драматизм положения поэта в условиях наступления «непоэтических времен», очень характерна. Обращаясь от имени публики к своим собратьям по перу в стихотворении «Общество поэтам», его автор солидаризируется с голосом обвинения в том, что в песнях нынешних бардов нет ничего оригинального, нет живых чувств и мыслей о волнующих проблемах современности. Жалкие эпигоны великой поэзии, они сумели перенять только ее форму, но без ее вдохновляющего пафоса и глубины ее могучего духа. Асныk высмеивает выспренность их стиля, их позерство и надуманные вздохи по поводу «бледных месяцев, тумана и кровавых дождей», и этот сарказм Асныка как бы нарочито подчеркнут безупречной отделкой его собственного стиха, его ясностью и благозвучностью. Но только ли поэты виноваты в таком вырождении волшебного искусства слова? — на этот вопрос отвечает вторая часть стихотворной дилогии Асныка «Поэты обществу». Современное общество, которое даже любовь к родине относит к пережиткам и делает ее мишенью насмешек, которое стыдится благородных порывов сердца, энтузиазма и не знает никаких идеалов, кроме корысти, такое общество не достойно великих певцов и не может рождать их. Удел поэтов в современном мире — или приноравливаться к низменным вкусам эгоистической толпы, глумясь ради ее потехи над своими лучшими чувствами, или, скрывая слезы, замыкаться в себе, обрекать себя на одиночество и непонимание. Надо сказать, что Асныk, как никто другой, постиг трагедию польских поэтов этого переходного периода от романтизма к реализму.

В 1870 г., уже после переезда из Львова в Краков, ставший его постоянным местом жительства, Асныk создает цикл сонетов «Со сцены мира» и «На поле битвы». Они были откликом поэта на события франко-прусской войны. Неудачные в литературном отношении, лишенные конкретно-исторических примет изображаемого явления, эти произведения любопытны, однако, пацифистским протестом поэта против кровопролития, которое кажется ему ничем не оправданным, бессмысленным и затеянным во славу монархов, всегда готовых «топтать мир ради своей забавы». Непонимание причин войны, в которой участвовали на стороне Франции многие польские изгнанники, и ее пацифистское осуждение вообще, несомненно, свидетельствуют о переходе Асныка на позиции либерализма, хотя он по-прежнему был верен своим антимонархическим настроениям и народным симпатиям. Последние особенно ярко и по существу впервые проявились в его цикле сонетов «Геракл» (1872) — в произведении, написанном, вероятно, под влиянием Парижской Коммуны. В «Геракле» тоже господствует отвлеченная образность. Однако сквозь ажурную ткань метафор и символов здесь явственно проступает мысль о великой исторической миссии народа, кото-

рый — угнетаемый ныне панами — «сам себе кует цепи», но когда-нибудь в будущем осознает свою богатырскую мощь и покончит с миром зла и насилий.

В дальнейшем поэзия Асныка развивалась в направлении усиления политических и особенно медитативных элементов, оттеснивших на задний план мотивы прежней интимной лирики. Эмоциональное начало в раскрытии мира человеческих переживаний все более уступает место рефлексии с характерными признаками эпически-философского спокойствия. Эти изменения заметны уже в пейзажном цикле стихов «В Татрах», написанных в 70-х годах и вместе с ранее изданными «Мозаиками» и «Альбомом песен» составивших третий том его «Стихотворений» (1880). Элегическая грусть пейзажей Асныка, всегда точных и зримых, проистекает из раздумий поэта о тайнах мироздания — именно эти размышления, а не чарующая красота гор, составляют их основное содержание. Такая же тенденция, превращавшая лирику в своеобразный поэтическо-философский трактат о сущности вселенной, месте человека в природе и обществе, наблюдается и во многих других стихах («Камень», «Две фазы», «В ожидании завтра» и др.). От раздумий над законами, управляющими миром атома и космоса, к размышлениям о моральных обязанностях гражданина по отношению к своему обществу и истории человечества, и отсюда к теоретическому осмыслению судеб своего народа, который должен выстоять «в глухом молчании», чтобы сохранить нетленной веру в свое будущее и дождаться свершения мечты минувших поколений — освобождения, — вот примерная схема развития мыслей Асныка. И они-то принесли поэту успокоение, позволив ему примириться с «миром живущих» и написать для них свои программные стихотворения «Нынешним идеалистам» (1877), «Молодым» (1880) и др. Преобладание рефлексии над чувством в поэзии зрелого Асныка было в некотором смысле необходимой данью времени, данью торжествующему рационализму. И именно такое медитативное направление лирики, отвечавшее умонастроению образованных кругов тогдашнего общества, снискало Асныку признание и широкую известность как «поэту мысли».

В 1882 г. Аснык становится сотрудником «Реформы» (ее подставным издателем), а когда радикальная часть редакции вышла из состава этого журнала и основала вместо него «Нову реформу», представлявшую интересы буржуазной демократии, он сначала занимает пост издателя, потом — ответственного редактора. Политическая популярность его имени растет: в 1884 г. его избирают членом Городского совета Кракова, в 1889 г. — депутатом от демократической партии в местный сейм, в 1891 г. — президентом Общества народной школы. Он — неизменный участник различных общественно-культурных мероприятий, празднований знаменательных годовщин.

В соответствии с таким изменением деятельности поэта в его творчестве усиливается публицистичность, оно приобретает черты ярко выраженной гражданской поэзии. Ее лучшими образцами являются стихотворения «В 25-ю годовщину восстания 1863 года», «Ко дню Словацкого», «В день захоронения останков Мицкевича на Вавеле», а также стихотворные памфлеты «Новая историческая школа» и «День вчерашний», направленные против станьчиков — оплота галицийской реакции. В превосходных поэтических образах «В 25-ю годовщину...» поэт воссоздает картину освободительного движения, перемежая ее горькими раздумьями над четвертью века национального унижения и ренегатства. В это же время он пишет ряд призывно-патриотических произведений, в том числе «Пролог» и «Побудку», где с новой силой прозвучал его голос в защиту идей борьбы за национальное освобождение. Поэт свято хранил заветы прежнего поколения патриотов, но шло время и менялись условия борьбы: между Асныком и новой, нарождающейся силой освободительного движения вырастала глухая стена отчуждения. Он был живым осколком разбитой старины, с каждым годом все острее ощущавшим свою неприкаянность («Одинокий призрак», «Ты приходишь ко мне», «Забудь об этом» и др.). Не видя в реальной жизни сил, на которые можно было бы опереться, он вынужден был искать опору для своей веры в сфере умозрительной, спекулятивной философии. Так возник его цикл из 30 сонетов «Над глубинами» (1883—1894).

Этот цикл сонетов, составивших основу четвертого тома его «Стихотворений» (1894), блестящих по форме, чеканных и мелодичных, представляет собой со стороны содержания любопытную попытку соединить в нечто цельное обрывки естественнонаучных знаний и философских учений, начиная от классической немецкой философии и кончая позитивизмом с его органической теорией общественного устройства. Поэт видит себя перед бездной неразгаданных тайн бытия и в самом себе ощущает клубок неразрешимых противоречий, который ему хочется распутать, чтоб из самого скепсиса извлечь надежду и в философском миросозерцании найти обоснование своей вере в прогресс. Такой опорой, цементирующей все остальные элементы философских идеалистических концепций, служит для него спиритуалистическая идея, заимствованная из трактата Словацкого «Генезис из Духа». Согласно ей, движущей силой поступательного развития признается беспокойный дух, вечно стремящийся к обновлению и совершенствованию своих материальных форм через муки страданий и возрождающую смерть (сонеты XX, XXI, XXII). С помощью этой идеи Аснык стремится объяснить все и вся, уловить в прихотливой игре ассоциаций и образов динамику самой жизни, докопаться до субстанции всего сущего и из нее вывести непреложные законы

этики, обязанность всех людей и народов стремиться к самоусовершенствованию, свободе, справедливости и т. д. Однако с точки зрения поэтического обаяния стихи, развивающие эту идеалистическую концепцию мироздания, слабее остальных. Обилие научных терминов и умозрительных элементов лишает философские сонеты Асныка непосредственности и нагнетает тягостное ощущение человеческого бессилия перед тайнами бытия, «непостижимость» которого растет с каждым новым научным открытием. Безусловную ценность циклу «Над глубинами» придают совсем другие стихи — те именно, в которых слышится отклик поэта на волнующие его проблемы реальной жизни. Таковы, в частности, XIX и XXXIX сонеты, клокочущие подлинным пафосом обличения господствующих классов и выражающие веру в народ. Особенно ярко выражена общественная оппозиция поэта к существующим порядкам в XXX сонете («Какой была, не встанешь ты из гроба»), где он в заключение цикла пытается прозреть смутные контуры образа будущей Польши. Об этом будущем своей родины он знает твердо только одно:

Ты в жизнь должна вступить вратами жизни,
Должна ты быть другой, хотя и будешь той же.

Но в условиях вызревания новой эры, эры рабочего и социалистического движения, такие вещие прорицания уже не имели того значения, какое было им свойственно в эпоху романтизма. Асныk и сам чувствует, что «миновало время рапсодий славы и меча» и что торжествующая действительность «с обличьем неумолимым, холодным, мрачным» тоже является лишь преходящим звеном в цепи неизбежных исторических перемен — он уже ясно осознает их приближение, но не понимает их смысла. Для него эти перемены обернулись настоящей трагедией. Он, кто так страстно протестовал против угнетения народов и мучительно долго, на протяжении 30 лет, прошедших со времен восстания 1863 г., дожидался появления силы, могущей спасти Польшу, оказался не в состоянии примкнуть к этой силе, когда она действительно показалась на историческом горизонте. Идеалы рабочего класса были ему чужды. С осознания назревающих перемен в действительности, в которой освободительная миссия перешла к пролетариату, и начинается третий, завершающий этап творчества Асныка.

Стареющий поэт не мог вырваться из заколдованного круга либеральных иллюзий, и им овладевает неуемная тревога за будущее своего народа, которую он выразил в стихах «Мир загорается огнями» и «На переломе» (1894). Но несмотря на свои опасения, он до конца сохраняет гражданское мужество, искренность и честность перед собой и людьми. В стихотворении «На переломе», обвиняя свой класс в бедствиях народа, он отважно призывает стихийные силы, «что дремлют в темноте», сокрушить «старый строй» и сравнять его «с землею».

Асныk явно сочувствует возмущению трудящихся, но его сочувствие не простирается до одобрения конкретных задач пролетарского движения, — он ограничивается лишь абстрактным признанием правомерности социального протеста масс и в соответствии со своим убеждением в необходимости общественного переустройства призывает к борьбе вообще. Однако с революционным пролетариатом ему было не по пути, он не чувствует себя его сподвижником и прямо говорит об этом в последнем из своих стихотворений, посвященных проблеме революции, — «Перед рассветом» (1895). Он верит в наступление такого рассвета и разумом оправдывает историческую неизбежность революционных потрясений, но чувства удерживают его в мире старых симпатий, заставляя его сожалеть об уходящем:

Трудно, не сожалея, смотреть на гибель
Старых форм быта, к которым привыкли
Глаза и сердце — так хочется задержать
На волне времени исчезающую тень прошлого.

Такой была лебединая песня поэта, невольно пришедшего в конце своего творческого пути к пессимизму, которым окрашена его поэзия последних дней. Спасаясь от ипохондрии, угасающий поэт, как и в начале своей литературной деятельности, предпринимает — в который уже раз! — заграничную поездку и весну 1897 г. проводит в Италии. В Краков он возвратился больным и 2 августа 1897 г. скончался.

Литературное наследие Асныка не исчерпывается лирикой. Он был автором нескольких поэтических переводов и литературно-критических исследований: статей об «Антигоне» Софокла, о «Стойком принце» Кальдерона (1874), о «Короле-Духе» Словацкого (1879) и этюда «Красицкий как поэт» (1883). Кроме того, перу Асныка принадлежат три рассказа и ряд пьес, в их числе «Ветка гелиотропа» (1869), «Борьба партий» (1869) и «Еврей» (1875), исторические драмы «Кола Риенци» (1873) и «Кейстут» (1878), бытовые комедии «Друзья Иова» (1879), «Комедия для конкурса» и «Братья Лерш», опубликованные в 1888 г. В свое время некоторые из вещей Асныка шли на сценах Львовского, Краковского и даже Варшавского театров. Лучшей из них считается первая пьеса «Ветка гелиотропа». Но в общем драматургия Асныка не прибавила лавров к его славе. Сочиненные в духе традиций классицизма, исполненные деланного риторического пафоса, без острых жизненных ситуаций и живых характеров, пьесы Асныка больше раскрывают его собственный образ мыслей, чем конфликты реальной действительности. Он был прирожденным лириком.

Изысканный мастер поэтического языка, виртуоз формы и поэт глубоких философских раздумий — таким воспринимался Асныk своими современниками и таким он вошел в историю польской литературы.

Элиза Ожешко

(1841—1910)

Творчество Элизы Ожешко положило начало новому периоду в истории польской литературы, периоду окончательного утверждения и расцвета реализма. Вместе со своими талантливыми современниками — Болеславом Прусом и Генриком Сенкевичем — Элиза Ожешко немало способствовала европейской славе польского реалистического романа. Первое произведение писательницы появилось в 1866 г. К 1872 г., когда начали писать Прус и Сенкевич, ею уже было опубликовано около десяти романов, принесших ей известность в Польше, а в 70-е годы ее повесть «Марта» и роман «Меир Езофович» переводятся на многие европейские языки.

Элиза Ожешко оставила богатое литературное наследие — около 60 томов художественных произведений (в том числе тридцать романов), публицистических и литературно-критических работ, а также около 10 томов писем, представляющих большой интерес для изучения жизни и творчества писательницы, ее связей с польскими и зарубежными литераторами.

Широк диапазон творчества писательницы: в своих произведениях она отразила такие волнующие польское общество вопросы, как положение трудового народа, разорение в условиях капитализма шляхты, ее моральное разложение, женский вопрос, проблема национального равноправия, новые идейные течения в общественной мысли. «Самым сильным стимулом были для меня, — пишет Ожешко в письме 1879 г., — общие, широкие явления, столкновения общественных групп, коллизии идей».

Несмотря на известную противоречивость и ограниченность взглядов Ожешко, в ее творчестве преобладают критика буржуазно-шляхетского общества, горячая любовь к народу, протест против его социального и национального угнетения.

Всеми своими корнями реалистическое творчество Ожешко связано с конкретными особенностями польской национальной жизни: «Приложив ухо к сердцу общества, — пишет В. Фельдман, — она воспринимала каждое его движение, каждое чувство. Собрание ее сочинений — это в то же время подлинная история

Элиза Ожешко

ее края, особенно любимого ею Неманского бассейна, история как экономической, так и умственной жизни всего последнего сорокалетия».

Элиза Ожешко родилась 25 мая 1841 г. (согласно метрике; сама же писательница годом своего рождения называла 1842 г.) в деревне Милковщизна, около Гродно. Ее отец — Бенедикт Павловский, богатый помещик и образованный юрист, был человеком передовых взглядов. В его библиотеке была представлена почти вся французская литература эпохи Просвещения — произведения Вольтера, Дидро, Руссо. Отец будущей писательницы умер, когда ей было три года, однако семейные воспоминания о нем как о «вольнодумце и вольтерьянце», чтение книг его библиотеки оставили глубокий след в душе Элизы Павловской. Она училась сначала дома, потом в одном из варшавских пансионов (1852—1857), где познакомилась с будущей поэтессой Марией Конопницкой. Через год после окончания пансиона мать выдала ее замуж за помещика Петра Ожешко. В 1858 г. Элиза Ожешко переезжает с мужем в его имение Людвиново (Гродненская губерния). В то время в Белоруссии (как и в других областях России и Польши) в среде передовой шляхты обсуждался вопрос об аграрной реформе. Будущая писательница оказалась в самой гуще споров о положении крестьян. «Я уже тогда, — вспоминает она в одном из писем, — принимала сторону крестьян и иногда вмешивалась в разговор». Именно в эти годы у Ожешко пробудилось глубокое сочувствие бедственному положению польских и белорусских крестьян, тяжелый труд которых она наблюдала, живя в деревне. В Людвинове будущая писательница много читает, пользуясь перевезенной из Милковщизны библиотекой отца; мечтая о труде на благо народа, она открывает школу для деревенских детей.

Петр Ожешко, который был типичным помещиком, любил охоту и карты, не понимал своей жены, скептически относился к ее «философствованиям», не одобрял ее стремления к общественно-просветительской деятельности. У Элизы появляется мысль о разводе, но события 1863 г. отодвинули это намерение на несколько лет.

В период восстания 1863—1864 гг. Ожешко была свидетельницей героических сражений повстанцев и пережила всю горечь их поражения. Как и многие женщины ее круга, она помогала повстанцам, заботясь об их снабжении продовольствием, а также, рискуя жизнью, переправила в своей карете под видом больного кузена к границе Королевства Польского одного из вождей восстания — Ромуальда Траугутта.

Героическая борьба лучших представителей польского народа за национальное и социальное освобождение оказало большое

влияние на творчество Ожешко. Впоследствии она писала, что именно события восстания возбудили в ней желание служить Родине: «Все это сделал со мной и во мне 1863 год. Если бы не его молот и наковальня, моя судьба скорее всего сложилась бы иначе и я, очевидно, не стала бы писательницей».

После подавления восстания, в 1864 г. Ожешко переезжает в разоренное царскими войсками отцовское имение Милковщизну. Ее муж был сослан в Пермскую губернию (где он пробыл три года), имение Людвиново конфисковано.

В Милковщизне, где Ожешко прожила в полном одиночестве до 1869 г., она начинает писать. В 1886 г. она посылает в варшавский журнал «Тыгодник илюстрованы» свой рассказ «В голодные годы». В журнале его напечатали, сопроводив публикацию ободряющим напутствием. Здесь же, в Милковщизне, до 1869 г. Ожешко написала еще 6 романов, которые были опубликованы и принесли ей определенную известность.

В 1867 г. писательница начинает продолжавшийся почти два года бракоразводный процесс, который в условиях того времени требовал от женщины немалой отваги. Драма неудачного замужества, трудности расторжения брака, пережитые писательницей, нашли отражение в некоторых ее произведениях («Последняя любовь», «Пан Граба» и др.).

В 1869 г. Ожешко вынуждена была продать покрытое долгами имение и переехать в Гродно. Здесь писательница и прожила большую часть своей жизни, изредка выезжая в Варшаву или для отдыха и лечения за границу. В 1894 г. она вышла замуж за адвоката Станислава Нагорского, с которым ее связывала тридцатилетняя дружба, а через три года тяжело пережила его смерть. Живя в стороне от культурного центра Польши, каким была тогда Варшава, Ожешко поддерживала тесные связи с варшавскими литераторами, а также с русскими, украинскими, чешскими писателями, переводчиками, критиками.

В Гродно, не входившем, как известно, в Королевство Польское, национальные гонения по отношению к польскому населению после подавления восстания 1863—1864 гг. чувствовались особенно остро. С 1865 г. там был официально запрещен польский язык (не только в государственных учреждениях, как в Королевстве, но и даже в качестве разговорного языка на улице), введены различные ограничения на издания польских книг и на всевозможные мероприятия культурно-просветительского характера. В этих трудных условиях Ожешко много делает для пропаганды передовой польской культуры. В 1879 г. ей удалось получить разрешение на основание книгоиздательства в Вильно, однако уже в 1882 г. оно было закрыто царскими властями. Писательнице запрещен выезд из Гродно, за ней устанавливается полицейский надзор. В своих письмах Ожешко неоднократно жалуется на гнет цензуры, на необходимость пере-

носить действие своих произведений из Вильно и Гродно в несуществующие Онвиль и Онгрод.

В условиях национального притеснения и гонений на польскую культуру со стороны царского самодержавия Элиза Ожешко сохранила уважение к русской литературе. Зная русский язык, о чем она сама упоминала в своих письмах, Ожешко читала произведения русских писателей в подлиннике, внимательно следила за такими русскими журналами, как «Отечественные записки», «Русская мысль», «Вестник Европы». В письмах начала 80-х годов она упоминает о чтении ею произведений Салтыкова-Щедрина и Достоевского: «Читаю... Щедрина, перед которым преклоняюсь», — пишет она в 1882 г. А 10 октября того же года, познакомившись со статьей Салтыкова-Щедрина «Июльские веяния», в которой он с похвалой отозвался о рассказе Ожешко «Сильный Самсон», она обратилась к Салтыкову-Щедрину с письмом, в котором горячо благодарит русского писателя за то, что ее произведения («Сильный Самсон», «Милорд», «Чудак», «Сильфида», «Погибший». — *Е. Ц.*) были напечатаны «в уважаемом и прекрасном журнале». «Шлю Вам сердечное спасибо, — пишет Ожешко. — Похвала такого писателя и мыслителя, как Вы, внушает человеку доверие к собственным силам, а вместе с тем и укрепляет их».

Ожешко сообщает Салтыкову-Щедрину, что, хотя она не умеет писать и говорить по-русски, все же знает «русский язык достаточно, чтобы следить за его литературой» и «читала почти все сочинения» писателя, доставившие ей «много наслаждения и пользы». Называя себя «горячей, искренней почитательницей» таланта Салтыкова-Щедрина, Ожешко пишет о популярности его произведений в Польше: «Мы все, впрочем, Вас хорошо здесь знаем и, восторгаясь блестящими достоинствами Ваших трудов, относимся с величайшим уважением к возвышенным и глубоким мыслям, которые Вы в них высказываете».

Ожешко была знакома с романом Достоевского «Преступление и наказание», ценила его за «широту и глубину мысли и художественную красоту».

Особенно интересовалась писательница творчеством Л. Н. Толстого. «Читала это время на русском языке «Воскресение» Толстого, — пишет она в 1900 г. проф. И. Барановскому, — и если Вам выпадет минута для чтения беллетристики, я эту вещь, оригинальную, и, смею сказать, гениальную, рекомендую Вам, хотя о выраженных в ней доктринах можно было бы и поспорить».

В 1908 г. по просьбе газеты «Русские ведомости» Ожешко написала небольшую заметку о Толстом по поводу его 80-летия. «Великий художник и великий мыслитель, Лев Николаевич Толстой, — пишет она, — возвышается над всей областью искусства и мысли как апостол любви к людям». Русский писатель был для Ожешко образцом в работе над словом. В одном из писем

она ссылается на «высокий для себя» пример Толстого, «который иногда переписывает свои произведения буквально по 20 раз».

Питаясь из живого источника национальной жизни, продолжая традиции польской литературы, творчество Ожешко развивалось не изолированно от других европейских литератур, а вступало с ними в тесное взаимодействие. В создании реалистического романа Ожешко не могла пройти мимо опыта французской и особенно русской литературы. О влиянии русской литературы на писательницу писал хорошо знавший и ценивший ее творчество Иван Франко: «В середине 70-х годов в Варшаве заметно оживился интерес к русской беллетристике; Элиза Ожешко... также многим ей обязана» [1].

Многие ценные черты творчества Ожешко — разоблачение морали господствующих классов, противопоставление им трудового народа, вера в его нравственную силу — родственны сильным сторонам творчества Толстого. И хотя для польской писательницы не были характерны такая беспощадная критика буржуазного общества, такое «срывание всех и всяческих масок», такой трезвый реализм, как для Толстого, все же близость ее взглядов к творчеству Толстого несомненна.

Внимание писательницы привлекала также самобытная и богатая литература украинского и белорусского народов. Переписка Элизы Ожешко с Иваном Франко позволяет судить о глубине и широте ее интересов, о ее подлинном демократизме. Ожешко знала и любила произведения Т. Шевченко, много времени уделяла занятиям украинским языком, перевела на польский язык несколько рассказов Марко Вовчок, внимательно следила за творческим развитием Ивана Франко. В свою очередь, украинский писатель читал и высоко ценил произведения своей современницы. «Ваше имя, — пишет Франко, — как главной представительницы прогрессивного и трезвого направления в польской литературе, мне известно давно... Смело могу сказать, что на горизонте современной польской литературы Вы являетесь для меня звездой первой величины... Я восхищен Вашим писательским мастерством, особенно тонкой обрисовкой чувств и характеров» [2].

Первое произведение Элизы Ожешко — рассказ «В голодные годы» (1866) был навеян ее воспоминаниями о засухе и голоде в деревне, которые она наблюдала в окрестностях Гродно в конце 50-х годов. Жизнь крестьянства станет впоследствии одной из главных тем ее творчества. Трагическая история двух молодых людей, которые, как и тысячи других крестьян, гибнут от голода, нищеты и непосильного труда, противопоставлена

[1] И. Франко. Избр. соч., т. V. М., 1951, стр. 387.
[2] E. Orzeszkowa. Listy, t. II. Warszawa—Grodno, 1938, str. 250.

праздной, паразитической жизни господ. Душевную красоту, высокое благородство и самоотверженность молодая писательница находит не в барском особняке, а в темной крестьянской хате. «Вот вам два мира, вот вам две любви!» — восклицает она.

В дальнейшем Ожешко переходит к жанру романа, наиболее отвечающему, по ее мнению, задачам польской литературы того периода. В своей работе «Несколько замечаний о романе» (1866) молодая писательница подчеркивает, что именно роман способен широко и полно отразить жизнь общества. Критикуя творчество эпигонов романтизма, далеких от реальной жизни и общественных интересов, писательница заявляет, что литература должна пропагандировать передовые идеи времени, воспитывать читателя.

Главной чертой современного романа Ожешко считает «тенденциозность». Однако проведение определенной тенденции в романе она в то время представляла себе упрощенно, прямолинейно. В представлении и художественной практике Ожешко в первый период творчества тенденция выступает в виде прямого авторского комментария или в словах одного из героев, играющего роль «резонера»; развитие же сюжета, по ее мнению, должно быть только иллюстрацией к публицистической идее.

«Тенденциозными» в духе позитивизма были и первые романы Элизы Ожешко. В них нашли отражение иллюзии молодой писательницы относительно нового социального строя, который, как ей казалось, приведет ко всеобщему благосостоянию и прогрессу. В романах «Последняя любовь» (1867), «В клетке» (1869), «В провинции» (1869), «Добродетельные» (1871) и других Ожешко выводит образы «бескорыстных» деятелей капиталистического прогресса — инженеров, врачей, ученых, богатых филантропов из числа буржуазии и аристократии. Однако ложная идея этих произведений, голая дидактичность, неумение сочетать «тенденцию» и художественность привели писательницу к схематизму. Герои ее первых романов отчетливо делятся на положительных и отрицательных. Первые выполняют свой долг, работают, получают образование, преодолевают сословные предрассудки, вторые — бездельничают, ведут легкомысленный образ жизни, не заботятся об интересах общества.

Обострение противоречий буржуазного общества довольно скоро развеяло многие иллюзии Ожешко. Однако и в наиболее зрелых реалистических произведениях 80-х годов, в том числе и таких, как роман «Над Неманом», все еще сказываются позитивистские иллюзии писательницы, звучат отголоски «тенденциозного романа» 60-х—начала 70-х годов.

Ценную сторону многих произведений Ожешко уже первого периода творчества (60—70-х годов) составляет критика пережитков шляхетского прошлого, борьба с остатками обычаев и культуры феодальной эпохи. В романах «Эли Маковер» (1875),

«Помпалиньские» (1876), «Семья Брохвичей» (1876) она критикует шляхту за ее праздность и неумение приспособиться к новым, капиталистическим формам ведения хозяйства, противопоставляя ей ту часть дворянства, которая, поняв новые задачи, смело рвет с сословными предрассудками, живет своим трудом. Решительная критика сословной спеси, эгоизма, морального разложения особенно характерна для романа «Помпалиньские». В центре его — богатая семья, купившая себе графский титул в Риме. Единственная забота членов этой семьи — охранять «чистоту» своего рода. Они полны презрения к людям незнатного происхождения, их возмущает даже мысль о каком-либо труде. С нескрываемой злобой обрушились они на одного из членов своей семьи, который решил открыть ремесленную мастерскую. Это решение жить своим трудом кажется графам Помпалиньским «санкюлотским», «подкапывающим общество снизу». Использование в этом романе приемов гротеска, карикатуры свидетельствует о богатстве и разнообразии творческих возможностей писательницы, вообще-то редко обращающейся к сатирическому изображению.

В ряде произведений Ожешко 60—70-х годов ставится актуальная для того времени проблема женского равноправия (этой волновавшей ее проблеме писательница посвятила также публицистическую работу «Несколько слов о женщинах», 1870). О бесправии, беззащитности женщины в условиях буржуазного общества повествует роман «Пан Граба» (1869). Тяжела судьба его героини — молодой, неопытной женщины, выданной замуж за подлого и жестокого человека. Проходимец и шулер, пан Граба превратил свой дом в игорный притон. Для его жены Камиллы нет выхода и спасения. Церковь, где Камилла ищет утешения, на стороне мужа. Брак освящен церковью, и бунт против него — это бунт против католической религии. Критика буржуазного брака и обличение католицизма явились большой заслугой писательницы.

Антигуманистический характер буржуазных законов раскрыт писательницей в рассказе «Четырнадцатая часть» (1878). Героиня этого рассказа получает в наследство одну четырнадцатую часть имущества отца и вынуждена жить из милости у своего брата. Одна четырнадцатая — это не только мизерная часть наследства, это символ рабской доли и бесправия женщин в буржуазном обществе.

В феврале 1873 г. начал печататься роман Элизы Ожешко «Марта», получивший широкую известность в Польше и за ее пределами. Содержание произведения составляет печальная история Марты Свицкой, оставшейся после смерти мужа с ребенком на руках, без всяких средств к существованию. Благородная, мужественная и чистая Марта проходит страшный путь поисков работы, разочарований, отчаянья. Наконец она получает место

в швейной мастерской. Хозяйка мастерской пани Швейц — типичный образец буржуазного предпринимателя, выжимающего из своих рабочих пот и кровь. Ханжески-лицемерная, она беспощадно эксплуатирует работниц, наживается за счет их дешевого труда.

Жизнь героини романа кончается трагически. В полном отчаянии, стремясь спасти от смерти больного ребенка, Марта поднимает выпавшую из кошелька богатого пана трехрублевую бумажку. За ней гонятся, и Марта бросается под колеса омнибуса. Таков совсем не идиллический конец этого произведения, разоблачающего несправедливость и беззаконие, царящие в капиталистическом мире.

Роман «Марта» имел большой успех у читателей и критики. Писательница добилась в нем большого эмоционального эффекта. Роман построен как неторопливая хроника жизни героини. Однако по мере приближения к концу произведения нарастает драматизм повествования, приводящий в конце концов к трагической развязке. Героиня наделена привлекательными чертами — силой характера, чувством собственного достоинства, моральной чистотой. Роман «Марта» поставил Ожешко во главе женского движения в Польше. Он привлек внимание и за рубежом, о чем свидетельствуют его переводы на русский, немецкий, чешский, шведский и голландский языки.

В целом же о произведениях Ожешко 60—70-х годов следует сказать, что в них писательница еще искала свой стиль, свою манеру. Некоторые из них содержат следы подражания. Например, в романе «На дне совести» (1872) с его сенсационным сюжетом, яркими контрастами роскоши и нищеты, малоправдоподобными интригами некоторые критики видят влияние романа Э. Сю «Парижские тайны». Во многих произведениях имели место элементы идиллии и сентиментальности (в том числе и в первом рассказе). Писательница в то время еще не овладела мастерством композиции, ее романы были растянуты, перегружены несущественными деталями. Художественность особенно страдала от прямого морализаторства, чрезмерной дидактичности. По мере созревания таланта, расширения круга наблюдений уже к концу 70-х годов усиливается реализм произведений Ожешко, исчезает непосредственный авторский комментарий.

В конце 70-х годов Элиза Ожешко пересматривает концепцию позитивистского «тенденциозного романа», во многом от нее отказывается. Об этом свидетельствует и ее собственное творчество и опубликованная в 1879 г. работа «О романах Т. Т. Ежа и о романе вообще». Здесь писательница по-новому ставит вопрос об отношении литературы к действительности, глубже понимает проблемы типичности в художественном произведении, соотношение «тенденции» и реализма. Если раньше она говорила о литературе, как о зеркале, отражающем действительность, то теперь

писательница выступает против поверхностного копирования натуры. Роман для нее — не просто «зеркало общества», а это скорее «волшебные стекла, которые отражают не только наружный вид вещей и их расположение, но и указывают их глубочайшую суть, их соединение и разнообразное освещение, конфликты между ними или их связь, и даже больше — причины их появления и последствия существования».

Отход Ожешко от «тенденциозного романа» сказался уже в романе «Меир Езофович» (1878), посвященном жизни еврейского народа в Польше. Еще раньше Ожешко написала на эту тему проникнутые гуманистической идеей рассказы «Дай цветочек» (1877) и «Сильный Самсон» (1877).

В центре романа «Меир Езофович» жизнь еврейской общины маленького городка Шибова. Обличая господство религиозного фанатизма, расовой ненависти, угнетение богачами и торговцами нищей еврейской массы, писательница проводит гуманистическую идею всеобщего братства, показывает красоту борьбы за просвещение и равноправие. Меир Езофович, воодушевленный глубокой любовью к угнетенному народу, бросает вызов темным силам еврейского национализма и консерватизма. Образ смелого благородного юноши — несомненная удача Ожешко.

Писательница изучила литературу по истории еврейского народа, его поэзию и легенды, что помогло ей создать правдивую и высокохудожественную картину. Юзеф Крашевский писал о романе, что «даже второстепенные фигуры в нем так же ценны, как полотна Матейки, на которых каждое лицо взято с натуры».

«Меир Езофович» принес писательнице мировую известность. Вскоре после появления роман был переведен на русский, чешский, английский, французский, шведский, сербский и другие языки.

В конце 70-х годов начинает выходить серия рассказов Ожешко под общим названием «Из разных сфер». Основная тема этого цикла — жизнь городской бедноты. «Интерес к жизни простых тружеников, — пишет Ожешко, — это один из важнейших вопросов всей моей жизни... Я хотела знать, как живет, что делает и что чувствует человек, живущий в маленьком домике, окошечко которого касается земли». Многие произведения, вошедшие в серию «Из разных сфер», — это печальные повести о детях, не знающих детства — например, рассказы «Юлианка» (1878) и «Серенькая идиллия» (1878).

С неподдельной искренностью и печалью повествует Ожешко о гибели маленького героя — сына батрака — в рассказе «Тадеуш» (1885). Глубоко продумана композиция этого небольшого рассказа. Маленький Тадеуш, оставленный без присмотра, утонул. В наступившей тишине слышатся окрики управляющего, который подгоняет работающих на огороде женщин, среди них и мать Тадеуша. Сквозь расступившиеся ряды лип смотрят друг

на друга помещичий дом и придорожная часовня — единственные свидетели и в то же время виновники трагической гибели крестьянского мальчика.

В некоторых рассказах этого периода Ожешко продолжает критику шляхты, ее классовых предрассудков («Сильфида», 1881). Изнеженных, бездельничающих «сильфид» из светских кругов осмеивает рассказ «Добрая пани» (1883).

Разработка жанра малой формы имела большое значение для дальнейшего совершенствования художественного мастерства Ожешко. У нее постепенно вырабатывается более ясный и строгий стиль, свободный от присущей ранним произведениям риторики.

О глубокой чуткости Ожешко ко всем изменениям в жизни общества, о стремлении отразить самые новые идейные течения свидетельствует цикл ее романов, который в польской критике принято называть «Призраки» (по заглавию одного из романов этого цикла). В эту группу входят: «Призраки» (1880), «Сильвек-могильщик» (1880), «Зыгмунт Лавич и его товарищи» (1882), «Мыльный пузырь» (1882), «Первобытные» (1883). Мировоззрение Ожешко не давало ей возможности понять роль пролетариата и историческое значение идей социализма. К тому же в своем творческом воображении писательница была ограничена теми конкретными, непосредственными наблюдениями, которые доставляла ей жизнь провинциального Гродно, где тогда в сущности не было еще подлинного социалистического движения. Не случайно «новые» идеи, которыми увлекаются молодые герои цикла романов «Призраки», очень мало похожи на идеи научного социализма — это скорее мелкобуржуазный анархизм.

Герой романа «Призраки» — сын бедного чиновника Юлек Рыжиньский, — «заразившись» новыми социальными идеями, перестает уважать своих родителей, носит длинные волосы, ходит в грязной рубашке, проповедует «свободную» любовь. В знак протеста против предрассудков и обывательских сплетен он гуляет по городу в красной рубахе, подпоясавшись широким ремнем, и в русских сапогах.

Некоторые герои цикла «Призраков» напоминают образы «нигилистов» в русской литературе. Современник Ожешко, польский критик Аурелий Дрогошевский пишет о влиянии на эти произведения Ожешко романов Тургенева «Отцы и дети» и Гончарова «Обрыв»: «...За фигурой Юлека, каким он здесь нарисован, выглядывает лицо Базарова или Марка Волохова» [1].

В произведениях цикла «Призраки» Ожешко показывает обострение классовых противоречий, страшную нищету трудящихся. Герой романа «Сильвек с кладбища» воспитывался в семье бедного кладбищенского сторожа. У него было безрадостное дет-

[1] Wstęp do: E. Orzeszkowa. Pisma. Warszawa, 1912, str. LIX.

ство — типичное детство мальчика городских окраин: грязные, полуразрушенные жилища, жизнь впроголодь, побои, попрошайничество, воровство. «Скажите мне, почему не все люди богаты?» — спрашивает маленький Сильвек. «Потому, — отвечает учитель Шимон Кемпа, — что небольшая часть людей, населяющих землю, присвоила себе все ее сокровища и доходы... лишив всего этого остальных людей...»

Шимон Кемпа и выступает в романе выразителем новых идей. Он страстно мечтает о светлом будущем своего народа и уверен, что оно наступит. «Тогда, — мечтает Кемпа, — весь шар земной уподобится саду, в котором, как морские волны, будут колыхаться необозримые поля золотистых колосьев и деревья согнутся под тяжестью плодов». Убедившись, что богатые не хотят добровольно поделиться своим богатством с неимущими, он решает мстить. Исполнителем своего плана Кемпа избирает Сильвека. Сильвек приходит в дом богача Таржича как судья, — он хочет отомстить за всех бедных и униженных.

Шимон Кемпа, хотя и нарисован писательницей с некоторой долей юмора, — это не карикатура на социалиста. Ожешко рисует его человеком с любящей и чистой душой. Правильную оценку получил этот образ в передовой русской критике. Исследовательница творчества Ожешко Мария Цебрикова пишет о нем: «Учитель Шимон Кемпа — Дон Кихот Дульцинеи-справедливости; он написан с теплым юмором и глубоко симпатичен, несмотря на многие комические стороны. В нем таится здоровая сила, и то общество, где пропадают или идут на зло такие силы, больное общество» [1].

Писательница оценила искренность передовой молодежи в борьбе с несправедливым общественным строем, ее горячее стремление к лучшему будущему. Даже в романе «Призраки», наиболее противоречивом произведении этого цикла, писательница далека от того, чтобы видеть только отрицательные стороны в своих героях или осудить те идеи, за которые они выступают. В «Призраках» она называет их «великими идеями человечества». Позднее Ожешко писала, что в романе она «не ставила себе целью бороться с идеей, которую они (герои произведения. — *Е. Ц.*) пропагандировали, ни вообще осуждать ее сторонников... Юлек и Люся представлялись автору натурами благородными, но заблуждающимися, рыцарями возвышенной, но односторонне понятой ими идеи, хорошими детьми мира, но плохими — своего родного края». В последних словах писательницы и кроется объяснение того, почему она считает своих молодых героев «заблуждающимися». Ожешко боялась, что, увлекшись новыми идеями, они уже не станут патриотами, перестанут ду-

[1] «Русская мысль», 1894, № 4, стр. 43.

мать о родине. О подобных опасениях Ожешко пишет в своей публицистической работе «Патриотизм и космополитизм» (1880).

В художественном отношении наиболее интересным романом этого цикла является «Зыгмунт Лавич и его коллеги» — история группы школьных друзей из разных социальных слоев, вступающих в самостоятельную жизнь. Ожешко показывает крах их иллюзий, их мечты служить человечеству. Жизненный путь некоторых героев, прежде всего выходца из разорившейся шляхетской семьи Зыгмунта Лавича, осложняется тем, что он был исключен из гимназии в результате столкновения с преподавателем-русификатором и получил «волчий билет». Однако смысл романа шире. Мечты героев о деятельности на благо общества не могут быть реализованы в мире, построенном на взаимной вражде, на власти денег и частной собственности. Зыгмунт Лавич, наиболее благородный из юношей, страстно стремящийся к знаниям, мечтающий о научной деятельности, сначала становится пустым мечтателем, потом находит тихую пристань, женившись на мещанке и став частным адвокатом. Его товарищ Каплицкий превращается в заурядного помещика, обремененного заботами о хозяйстве, ведущего бесконечные процессы с крестьянами и евреями-арендаторами. Третьего мы видим офицером русской армии, занятым только охотой и флиртом с полковыми дамами. Жизнь сломала им крылья.

Этим героям Ожешко противопоставляет сына плотника Зенона Дершляка, который — единственный из всех товарищей — пытается бороться за свои идеалы. Вместе с революционно настроенными студентами он мечтает о переустройстве мира. О его конкретной революционной деятельности мы, правда, узнаем из романа немного. Да и совершить он ничего не успел: нищенское, полуголодное существование сделало свое: его ожидает ранняя смерть от туберкулеза.

Не одобряя пути, которым пошел Дершляк, писательница тем не менее говорит о нем с уважением и даже теплотой.

При всей противоречивости своей позиции по отношению к социалистическим идеям, Ожешко именно в этих романах ярко показывала социальные противоречия своего времени. Она отразила в них закономерность появления в обществе идей революционной борьбы с существующим строем.

В 80-е годы Ожешко пишет ряд повестей из жизни белорусской деревни (в окрестностях Гродно крестьянское население было преимущественно белорусским). Повесть «Низины» (1884) она посвящает деревенскому пролетариату, жизни батраков и дворовой челяди. В условиях беззакония, жестокой борьбы за землю, страшной темноты, дикости и суеверий крестьян обманывают и притесняют все, кто может. Их угнетает управляющий, обманывает жена управляющего, пользуясь их темнотой и забитостью, грабит адвокат Капровский.

В центре повести — судьба батрачки Кристины. Покинутая управляющим помещика с двумя маленькими детьми, она вырастила работящих, честных сыновей. Но младшего сына забирают в солдаты. Кристина отдает заработанные тяжелым трудом деньги проходимцу адвокату Капровскому, надеясь, что он поможет освободить сына от сдачи в рекруты. Однако жертва оказывается напрасной. Адвокат обманул Кристину. Она же отдала ему все деньги, в том числе и те, которые составляли долю старшего сына в материнском наследстве. В гневе и ожесточении обиженный сын поднимает руку на мать.

О господстве темноты и суеверий в белорусской деревне Ожешко рассказывает в повести «Дзюрдзи» (1885). Героиня ее, молодая, жизнерадостная жена кузнеца Петруся, лечившая травами всевозможные недуги, прослыла среди крестьян ведьмой. Обвинив Петрусю во всех несчастьях, случившихся в деревне, крестьяне подстерегли ее и убили.

Повесть начинается со сцены суда над четырьмя крестьянами по фамилии Дзюрдзи, совершившими это страшное злодеяние. «В огромном, высоком зале машина правосудия предстала во всем своем грозном величии». Но подсудимые не похожи на обычных преступников, это «труженики с орошенным потом челом, по своей чистоте и величавому спокойствию равным увенчанному лаврами челу». Писательница не случайно прибегает к такому композиционному приему. Сцена суда сразу наводит читателя на мысль — кто же истинный виновник этого преступления? Виноваты ли в нем только эти простые люди? Дальнейший рассказ убеждает в том, что в гибели Петруси повинно все общество, царящие в деревне дикие суеверия.

Ожешко отстаивает в этой повести необходимость просвещения народа, но реалистическое изображение социального неравенства деревни, критика церкви и суда расширяет идейный замысел писательницы. Повесть написана ярким, образным языком, она изобилует народными преданиями, легендами и песнями.

В той и другой повести нет никакой идеализации деревенской жизни, никакой сентиментальности по отношению к крестьянам; стал более глубоким психологический анализ. И «Низины» и «Дзюрдзи» отличает цельная композиция, драматичность сюжетных конфликтов.

Жизни белорусских крестьян посвящена и повесть «Хам» (1888). Герой повести — рыбак, живущий в деревушке на берегу Немана, «хам», как презрительно называла крестьян польская шляхта. Рассказывая о жизни Павла, о его любви к природе, жажде знаний, доброте по отношению к жене и ее ребенку, писательница подчеркивает высокие моральные качества своего героя-крестьянина.

В труде и общении с природой Павел обретает покой и силы для всепрощения. Он прощает своей жене Франке, испорченной

жизнью в услужении у городских бар, ее измену, уход из дома и даже попытку отравить его. В этом образе можно видеть влияние толстовской доктрины непротивления злу.

В 1887 г. Ожешко печатает в журнале «Тыгодник илюстрованы» один из лучших своих романов — «Над Неманом» (отдельным изданием вышел в 1888 г.). В романе дается широкая эпическая картина жизни польской шляхты наднеманских земель за последние 25 лет. Писательница показывает процесс разорения среднепоместного и мелкого помещичьего хозяйства после аграрной реформы, проникновение капиталистических отношений в деревню, где, говоря словами Л. Толстого, «все перевернулось и только укладывается» (в этом отношении в романе Ожешко многое напоминает «Анну Каренину»).

Большое место занимают в романе воспоминания о восстании 1863—1864 годов. По условиям цензуры писательница не могла говорить о нем открыто. Однако мысль о восстании постоянно присутствует в романе, с ним связаны судьбы многих героев. Окруженные тайной воспоминания о героической борьбе польских патриотов образуют как бы своеобразный лейтмотив романа.

Именно в эти годы завязалась тесная дружба между помещиком Анджеем Корчинским и мелким землепашцем Ежи Богатыровичем. Оба приняли участие в восстании, погибли и теперь покоятся в одной могиле. Эти славные времена Ожешко противопоставляет настоящему, когда шляхта полностью изменила патриотическим и демократическим идеалам, некогда свойственным ее лучшим представителям, погрязла в материальных интересах. Так, Бенедикт Корчинский в молодые годы был захвачен мощной волной общественного подъема, разделял демократические убеждения брата, погибшего в восстании, поддерживал дружбу с Богатыровичами, а теперь думает только об увеличении доходов, притесняет живущих с ним по соседству крестьян. «За всякую мелочь, за всякие пустяки иди в суд, — жалуются крестьяне Бенедикта Корчинского Витольду, — скотина нечаянно забредет на панское поле — в суд... А потому, что жадность его обуяла, потому, что он презирает бедных, за людей считать их перестал».

В образах представителей земельной аристократии — Ружица, Корчинского, Дажецкого и других — Ожешко рисует духовное вырождение помещичьего класса. Пересыпающий свою речь французскими словами аристократ, владелец огромного поместья, Ружиц — духовно разложившийся человек, морфинист, пресыщенный жизнью «молодой старик». Дажецкий — черствый эгоист, ценящий только деньги. Зыгмунт Корчинский изнежен и избалован, ему с детства внушали, что он будет гениальным художником. Это — типичный космополит, он не любит родину, презирает свой народ, кощунственно относится даже к памяти отца, погибшего во время восстания 1863 г.

Ожешко противопоставляет этим аристократам молодое поколение — студента Витольда, призывающего уважать крестьян и оказывать им помощь, и молодую девушку Юстыну Ожельскую. Обедневшая шляхтянка, живущая из милости в доме Бенедикта Корчинского, Юстына презирает праздную и пустую жизнь шляхты, всей душой рвется к труду, стремится найти свое место в обществе. «Мне давно опротивели их наряды и веселье, их поэзия и любовь», — говорит она о своем окружении. Юстына тянется к Богатыровичам, к их чистой, трудовой жизни. Вместе с ними она выходит на жатву в поле. Описание жатвы — одно из сильнейших в художественном отношении мест в романе: это настоящий гимн труду, воспевание его красоты и облагораживающего влияния на человека.

Сцена жатвы определенным образом перекликается с известной картиной сенокоса, в котором принимает участие Левин в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. Переживания Юстыны во время жатвы, психологически тонко нарисованные Ожешко, в некоторой степени напоминают размышления Левина во время сенокоса. Это сходство вытекает из того общего, что было в подходе русского писателя и Ожешко к проблеме взаимоотношения господствующих классов и народа (осуждение господствующих классов, противопоставление им народа, признание большой роли труда в нравственном совершенствовании человека). Правда, это общее имеет свои границы. Как правильно подметила Т. Л. Мотылева, полного родства между Левиным и Юстыной нет, да и не может быть. Толстой прекрасно понимал, что для Левина участие в сенокосе и сближение с крестьянами — явление временное, эпизод, не означающий возможности преодоления пропасти между барином и мужиком. Ожешко, напротив, питала иллюзию, что примирение между помещичьей усадьбой и крестьянским хутором возможно.

В этом романе Ожешко проводит либерально-буржуазную идею о единении шляхты с народом. Эту идею подтверждают, по мысли писательницы, и тесная дружба погибших в восстании шляхтича Анджея Корчинского и крестьянина Ежи Богатыровича, и брак Юстыны с крестьянином Яном Богатыровичем. Горячим сторонником идеи единства шляхты и народа и помощи народу выступает в романе Витольд Корчинский. Он сурово порицает отца за притеснения крестьян, считает помещиков ответственными за их темноту и невежество. «Почему же этот народ глуп и темен? — спрашивает он отца... — Разве во всем этом нет ничьей вины, кроме его собственной?» Витольд выступает посредником между отцом и крестьянами, дружит с ними, призывает шляхту быть ближе к народу: «Мне кажется, что вы, господа, обязаны всецело отдать свои силы народу и земле».

Однако писательница-реалистка, очевидно, понимала, что дружба между помещиками и крестьянами, которые еще недавно

были крепостными, будет выглядеть в романе неубедительно. Поэтому она и рисует Богатыровичей не обычными крестьянами, а наделяет их шляхетским происхождением. К тому же Ожешко поднимает в своем романе и проблемы, связанные с восстанием 1863 г., с национальной жизнью Польши. В Белоруссии же, где она жила и которую описывает в романе, не было польских крестьян — это тоже объясняет, почему Ожешко для изображения отношений между помещиками и народом выводит выходцев из обедневшей шляхты. Правда, теперь, как показывает Ожешко, Богатыровичи мало чем отличаются от простых крестьян, они так же трудятся на своих небольших участках земли, так же враждуют с помещиком.

Все симпатии Элизы Ожешко в романе — на стороне народа. Если помещичья усадьба и ее обитатели рисуются как воплощение праздности, погони за богатством, духовной деградации и морального разложения, то в простых скромных землепашцах Ожешко видит воплощение лучших черт народа — любовь к труду и природе, духовное богатство, чувство собственного достоинства. С большой теплотой рисует писательница образ Яна Богатыровича. При всей своей кажущейся простоте он чувствует глубоко и тонко, горячо любит родину. Рассказанная им поэтическая легенда о Яне и Цецилии — история победы человека над природой, гимн человеческому труду и мужеству — как бы раскрывает одновременно внутренний мир самого героя, бросает на него свет поэзии. Именно Ян Богатырович рассказывает и о восстании, о могиле, в которой погребены польские патриоты. Ожешко подчеркивает этим, что именно народ, а не шляхта, хранит память о восстании.

Роман выделяется среди других произведений Ожешко оптимизмом, прославлением красоты и прелести жизни, верой в народ, в человека, в его большие творческие возможности.

Произведение прекрасно построено. Писательница в совершенстве овладела сложным искусством построения крупного романа. Ожешко умеет краткими, но выразительными деталями создать яркий запоминающийся образ. Не только главные, но и второстепенные герои предстают в романе как живые. Запоминается, например, первая красавица в деревне Ядвига Домунтувна, которая умело управляет парой коней, сама пашет и косит, а в воскресенье гуляет в платье с длинным шлейфом, с высоко взбитой, напомаженной прической, в перчатках, с браслетами, серьгами и другими украшениями. Или Эльжуся, которая с любовью выращивает цветы, что не мешает ей быть очень практичной и за две недели до свадьбы считать скот у жениха и думать о «векселях», который даст ей отец. Колоритен также образ Михала, местного франта, разгуливающего в канареечном костюме и сказочно-пестром галстуке.

В романе прекрасно передана красота природы, величественного простора Немана и его берегов. Писательница вводит в произведение много народных песен, которые придают повествованию особую красоту и поэтичность. Роман «Над Неманом» заслуженно считается вершиной художественного мастерства Ожешко. Произведение было с энтузиазмом принято критикой, которая видела в нем национальную эпопею в духе «Пана Тадеуша».

Творчество Элизы Ожешко в 90—900-е годы характеризуется ростом интереса к отвлеченным, моральным проблемам. В некоторых произведениях писательницы последнего периода преобладает тяготение к рассмотрению борьбы в человеке абстрактных начал «добра» и «зла». Особенно это характерно для сборников рассказов «Меланхолики» (1896), «Искры» (1898), «Мгновения» (1901).

Подобно другим писателям старшего поколения, Прусу и Сенкевичу, Ожешко и в период, характеризующийся распространением модернистских концепций искусства, продолжает отстаивать реализм. Лозунги «чистого искусства» Ожешко высмеяла в своем этюде «Музы» еще в 1888 г. «Моя цель — только мастерство, чистое мастерство, — вещает одна из «муз», не выдержавших первого же столкновения с действительностью — ... Художник должен быть совершенно равнодушен ко всем социальным, философским и всяким другим теориям». А в 1895 г. Ожешко уже совершенно решительно выступает против декадентских теорий. «Модернисты... — пишет она, — из всех современных изобретений и понятий приняли только одно, да и то, впрочем, не особенно новое — пренебрежительное отношение ко всему прекрасному и нравственному. Вот в этих-то рядах пессимизм и распространяется самым широким образом. Для цивилизованного мира — это новое нашествие варваров».

Однако сама Ожешко в своем художественном творчестве этих лет не избежала некоторого влияния нереалистических течений. У нее появляются элементы модернистской поэтики, в некоторых случаях символические, фантастические образы. В романе «Ad astra» (1902—1903) она прибегает к поэтической стилизации, перегружает произведение лирическими монологами.

В ряде произведений 90-х годов Ожешко продолжает тему жизни шляхты. В романе «Bene nati» («Благородные», 1891) она критикует сословные предрассудки, сломавшие жизнь ее героини Салюси. Ее родные, одержимые шляхтской спесью, не позволяют ей выйти замуж за лесника Ежи, потому что он крестьянин — «хам».

Но в других своих произведениях этих лет писательница идеализирует мелкопоместное дворянство, идиллически изображает мелких помещиков, их труд и дружбу с крестьянами.

Не случайно в последний период своей жизни писательница увлекается философской концепцией Зыгмунта Красинского, провозгласившего в свое время лозунг общественной солидарности — «С шляхтой польской польский народ!» В 1901 г. Ожешко прочитала публичную лекцию о Красинском, проводя в ней идею нравственного совершенствования народа, необходимости морально дорасти до свободы.

В романе «Два полюса» (1893) писательница создает образ молодой богатой наследницы Северины Здроевской, «дикарки», которая после смерти брата, сосланного за участие в восстании 1863 г., остается верной его идеалам, считает себя всего лишь хранительницей огромного богатства и посвящает свою жизнь служению народу. «Мне кажется, — говорит она, — что для людей, обладающих землей и живущих среди народа, самая важная задача — улучшать качество земли и просвещать народ».

Подобную позицию занимает писательница и в романе «Австралиец» (1894). Роман Дарновский, находившийся долгие годы вдали от родных мест, получает блестящее назначение в Петербург и перед отъездом приезжает в родную деревню. Здесь он наблюдает скромную трудовую жизнь его родственников, обедневших шляхтичей Дарновских. Роман сначала не понимает их; чуждый их интересам, в костюме светского щеголя, с дорогими безделушками в своем дорожном чемодане, он даже получил прозвище «австралиец». Но постепенно он прозревает: «Я считаю безусловной необходимостью, — признает он, — отказаться от гордыни и, засучивши рукава, приняться за простой труд». Найдя в труде «правду», которую он искал, Роман Дарновский отказывается от карьеры в Петербурге и остается в деревне.

В этом прославлении скромной трудовой жизни на лоне природы, в осуждении аристократии можно увидеть общее с некоторыми идеями Толстого. Аурелий Дрогошевский пишет об идее этого романа Ожешко: «Не является ли все это отголоском толстовской пропаганды, отголоском убеждения, что только таким образом можно сохранить душевную чистоту, стать совершенным и победить в себе влечение к праздности?»

Толстовская идея «непротивления злу насилием», которая, как уже отмечалось, повлияла на образ главного героя повести «Хам», нашла воплощение и в романе «Анастасия» (1902). В центре этого произведения, в художественном отношении менее интересного, чем «Хам», — история сельской богачки, сироты Насти, которой все завидуют и которую ненавидят бедные родственники за то, что наследство досталось именно ей. Под влиянием жития святой мученицы Юзефы она действует по заповеди: «Полюби ближнего, даже врага своего». Она помогает родным, которые платят ей черной неблагодарностью. После большого личного потрясения Настя раздает все богатство, а сама решает ходить по деревням, чтобы служить людям. Образ получился слабый, наду-

манный, и сама писательница была недовольна этим произведением.

Таким образом, Элиза Ожешко, для идейно-эстетических взглядов которой во многом были характерны те же противоречия, какие указал в мировоззрении и творчестве Толстого В. И. Ленин, испытала влияние не только сильных, но и слабых сторон творчества великого русского писателя. Противоречия во взглядах и творчестве Ожешко были обусловлены конкретными особенностями общественного развития Польши, в частности, сложным сочетанием остатков феодализма, патриархального начала в польской деревне с бурным развитием капитализма и зачатками империализма. Они обусловлены также и тем, что в своем горячем стремлении к национальной независимости писательница питала иллюзии о возможности гармонии всех классов польского общества на пути к достижению этой цели. Если у Толстого-художника полнота картины общества, верные реалистические наблюдения нередко заслоняли его идеи «нравственного самоусовершенствования», то у Ожешко эти идеи часто даются прямолинейно, не восполняются богатством и полнотой изображения жизни.

Однако, наряду с названными выше слабыми в идейном и художественном отношении произведениями, Элизой Ожешко были написаны в 90-е годы и такие произведения, как роман «Аргонавты» (1899), в котором она продолжает критически осмысливать буржуазную действительность. Ожешко разоблачает здесь хищничество польской буржуазии и ее безудержное стремление к наживе. В центре романа — образ крупного финансиста, буржуазного дельца Дарвида. Поиски «золотого руна» — единственная цель его существования: «Деньги и значение в обществе составляли две оси, вокруг которых вращались все помыслы, чувства и стремления Дарвида». Он смеется над нищетой трудящихся, проповедует звериное право сильного. «Что же делать! — восклицает он, когда ему напоминают о бедных, — свет не может существовать без победителей и побежденных, — чем скорее последние исчезнут со света, тем лучше станет и им, и свету...». Дарвид — это хищник нового склада, представитель империалистической буржуазии. Недаром сын Дарвида называет его «сверхчеловеком».

Писательница изображает в его лице «героя» капиталистического прогресса. «Такие труженики, как вы, — говорят Дарвиду, — это настоящие герои нынешнего века, это современные Сиды, Дюгесклены и Боярды». Ожешко же показывает его подлинное лицо хищника и эгоиста. Бесчувствие и эгоизм Дарвида привели к семейной трагедии. Напрасно жена пыталась повлиять на Дарвида: «Неужели нам еще мало? Неужели в мире ничего, ничего больше не существует, кроме доходов, прибыли и всей этой жажды наживы?» Напрасно младшая дочь Дарвида Кара с детским нетер-

нейием спрашивала его о цели жизни. Алойзы Дарвид упорно копил миллионы. И только тогда, когда умерла, не вынеся разлада в семье, его любимая Кара, когда его решили покинуть жена и старшая дочь, Дарвид задумался над своей жизнью. Поняв, что не стоило жить ради миллионов, что богатство не принесло ему счастья, Дарвид кончает жизнь самоубийством.

Роман содержит резкую критику модернизма и буржуазного индивидуализма. «Я индивидуалист, — заявляет сын Дарвида, — и не понимаю, зачем один человек должен страдать с целью уменьшить страдания другого». Мариан и другие представители «золотой» молодежи, изображенные в романе, — это морально опустошенные, пресыщенные жизнью, во всем разочарованные декаденты.

Так в этот последний период творчества Ожешко еще раз выступила с ярким, обличительным произведением.

Революция 1905 г. потрясла Элизу Ожешко. «Страшная буря клокочет вокруг нас, — писала она. — На широких просторах нет не только веселого, но и безопасного клочка земли. Гаснут звезды, гибнет поэзия, пропала тишина земли, разрушаются и гаснут предметы самой нежной любви, плывут кровавые реки». Однако в этом настроении растерянности и подавленности не было враждебного отношения к борьбе пролетариата.

Революционные события 1905 г. придали новую остроту польскому вопросу. Э. Ожешко связывает с революцией свои надежды на изменение русско-польских отношений. Она пишет об этом редактору журнала «Русская мысль» Виктору Гольцеву: «Восходит день для обоих народов... Великое дело справедливости и единения возродится на земле, а потом наступит и великая польза не только для обоих народов наших, но и для всего человечества» [1].

В своих последних произведениях—повести «И песня пусть заплачет» (1905) и сборнике рассказов «Gloria victis» (1910) Ожешко поднимает вопросы, связанные со стремлением к национальному освобождению. В последнем сборнике, названном символически «Слава побежденным!», писательница вспоминает о героической борьбе повстанцев 1863 г. В некоторых рассказах она правильно понимает трагедию патриотов-шляхтичей, не поддержанных народом, видит в этом одну из причин поражения восстания.

Художественное творчество Элизы Ожешко богато и разнообразно. Не все равноценно в литературном наследии писательницы, но лучшие ее произведения позволяют поставить имя Элизы Ожешко в ряды самых славных имен польской литературы. В своих многочисленных романах, повестях и рассказах Ожешко

[1] Письмо от 11 мая 1905 г. — Сб. «Памяти Гольцева». М., 1910, стр. 272—273.

выступает против социальной несправедливости, против застоя и косности. Произведения Ожешко глубоко гуманистичны, они проникнуты любовью к трудовому народу, к природе родного края. Это придает силу и жизненность ее творениям, делает их ценными и актуальными для нашего времени.

Велика заслуга Ожешко в развитии польской новеллы, семейно-бытового и социального романа. Ее стремление к глубокому раскрытию внутреннего мира человека обогатило польскую литературу опытом психологического анализа. Вместе с произведениями Пруса и Сенкевича ее творчество составило эпоху расцвета польского реализма XIX в.

«Даже в слабых произведениях Ожешко здесь и там можно увидеть приметы великого таланта, — пишет Мария Домбровская, — поразительную правду о страстях, движущих человеком, несравнимую пластику описаний и проницательные психологические наблюдения». Существует несколько таких произведений, считает Домбровская, «в которых эти приметы таланта доходят до триумфального расцвета и в которых знаменитая писательница возносится до вершин искусства мирового значения» [1].

Творчество Ожешко постоянно привлекало внимание русского читателя. Ее произведения много переводились на русский язык, неоднократно издавались собрания ее сочинений. «Действующие лица ее повестей, — пишет В. Гольцев, — нам ближе и понятнее, чем действующие лица в немецких, английских, французских или итальянских романах. Вопреки неблагоприятным историческим обстоятельствам родственная связь польского и русского народов дает себя чувствовать» [2].

Передовое русское общество приветствовало произведения польской писательницы. М. Е. Салтыков-Щедрин высоко оценил один из напечатанных в «Отечественных записках» рассказов Ожешко. «Каждое слово этого рассказа, — пишет он, — дышит правдою. Наверное, это чтение пробудит добрые, здравые мысли и заставит задуматься о лучшем, человеческом значении этого слова» [3].

Ожешко вела дружескую переписку с переводчиками ее произведений на русский язык — Вуколом Лавровым, Анной Сахаровой, с автором работы о ней Виктором Гольцевым и другими почитателями ее таланта.

Польская писательница знала о своей популярности в России, и это ее радовало. Она видела в ней признание того вклада, который вносит литература ее народа в мировую литературу.

[1] M. Dąbrowska. Orzeszkowa. — «Pamiętnik Warszawski», 1929, N 4. Цит. по кн.: E. Jankowski. Eliza Orzeszkowa. Warszawa, 1964, str. 9.

[2] В. Гольцев. О повестях Элизы Ожешко. — «Русская мысль», 1891, № 9.

[3] «Отечественные записки», 1882, август, стр. 258.

Болеслав Прус

(1847—1912)

С именем крупнейшего польского прозаика Болеслава Пруса связан расцвет реализма в польской литературе XIX в. Художник, прекрасно знавший жизнь, «реалист чистейшей воды», как сказал о нем Г. Сенкевич, демократ по своим симпатиям и убеждениям, он так много сумел сказать о своем времени, о быте и нравах, интересах и стремлениях современников, что все написанное Прусом составляет неотъемлемую часть нашего представления о его эпохе. Людвик Кшивицкий имел все основания сказать о Прусе: «Когда-нибудь его произведения будут иметь значение научного документа: как Диккенс в Англии, Бальзак во Франции, так и Прус у нас станет свидетелем, который расскажет далеким поколениям о том, какова была повседневная жизнь людей в Польше второй половины XIX века».

Александр Гловацкий (таковы были настоящие имя и фамилия Пруса) родился 20 августа 1847 г. (по другим источникам — в 1845 г.) [1] в Грубешове под Люблином в семье обедневшего шляхтича, служившего управляющим в богатом имении. Рано лишившись родителей, он воспитывался у тетки, потом у старшего брата Леона, работавшего учителем гимназии в Седльцах, а затем в Кельцах. Под влиянием брата, активного участника подготовки и проведения восстания 1863—1864 гг., шестнадцатилетний Гловацкий бросил учебу в 6-м классе гимназии и вступил в один из отрядов повстанцев. Он принимал участие в боях под Люблином, был ранен и некоторое время находился в госпитале, а после разгрома восстания на несколько месяцев был заключен в тюрьму в Люблине.

Восстание 1863—1864 гг. оставило глубокий след в мировоззрении и творчестве Пруса, получив отражение в ряде его рассказов («Ошибка», «Голоса прошлого») и романе «Кукла».

Вернувшись в 1864 г. в гимназию, будущий писатель увлекается математикой, физикой, читает книги по экономике, стати-

[1] По поводу даты и места рождения Б. Пруса в польском литературоведении до сих пор идут споры.

Болеслав Прус

стике, механике, психологии, философии, истории, принимает активное участие в спорах о Ренане и Дарвине. В эти годы он мечтает об учебе в Петербурге, считая его центром умственной жизни на славянских землях.

Окончив гимназию в 1866 г., Александр Гловацкий поступает на физико-математический факультет Главной школы в Варшаве. Его студенческие годы полны труда и лишений.

По невыясненным до конца причинам (скорее всего из-за тяжелых материальных условий) Прус в 1868 г. уходит из Главной школы. Четыре следующих года (до начала литературной деятельности) наименее изучены в его биографии. В поисках заработка Прусу приходилось браться за самую различную работу. Он давал частные уроки, работал слесарем на варшавском заводе «Лильпоп и Рау», служил в статистической конторе.

В 1864—1866 гг. писатель публикует в провинциальной прессе несколько мелких вещей под псевдонимом Ян из Олея. Систематическая литературная деятельность Пруса начинается с 1872 г., когда в юмористических журналах «Муха» и «Кольце» он помещает юмористические рассказы и сценки. Одновременно Прус выступает с публицистическими статьями в журналах «Опекун домовы» и «Нива». В 1875 г. писателя пригласили работать в газету «Курьер варшавски», где в течение 12 лет публиковались его фельетоны («Еженедельные хроники»). В 1887 г. Прус переходит в другую варшавскую газету — «Курьер цодзенны», где печатает фельетоны до 1901 г., а в 1905—1912 гг. он регулярно сотрудничает в журнале «Тыгодник илюстрованы».

Статьи и фельетоны Пруса, написанные живо и остроумно, затрагивали самые насущные вопросы своего времени и были необычайно популярны в Варшаве. «Вы все его знаете, — обращался к варшавянам писатель Мариан Гавалевич, — в салоне и в кухне, у письменного стола и у верстака, на чердаке и в подвале... Были времена, когда трудно было представить себе Варшаву без «Курьера», а «Курьера» без Пруса».

В 1882—1883 гг. Прус редактирует журнал «Новины», где публикует ряд своих работ, из которых особенно известны «Что такое социализм как экономическая система?» (1883) и «Набросок программы в современных условиях развития общества» (1883).

Работа в газетах, как и предшествовавшая ей суровая жизненная школа, дала Прусу большой запас жизненных наблюдений, столкнула с жизнью самых различных общественных слоев, в том числе социальных «низов», сделала его непревзойденным знатоком Варшавы, а в некотором отношении явилась и школой литературного мастерства.

Внешне биография Пруса не богата событиями. В 1875 г. он женился на Октавии Трембиньской, жил все время в Варшаве, лишь два раза выезжая в Галицию, а в 1895 г. — на несколько

месяцев в заграничное путешествие (Германия, Швейцария, Франция). Писатель был человеком замкнутым, скромным и застенчивым, не любил рассказывать о своем творчестве, очень скупо сообщал о себе в письмах, чем и объясняется тот факт, что о жизни его нам известно сравнительно немного.

Общественные взгляды Пруса формировались в условиях быстрого развития капитализма на польских землях и распространения позитивистской идеологии. Публицистические статьи Пруса 70-х годов являются свидетельством увлечения писателя позитивистскими идеями и попыткой, обреченной в конечном счете на неудачу, развить некоторые из положений позитивизма не в буржуазном, а в демократическом направлении.

В своих статьях начала 70-х годов Прус призывает польское общество, без различия сословий и классов, трудиться «на общую пользу». «Покорившись необходимости, — пишет он в статье «Наши грехи» (1872), — займемся уплатой общественных долгов, урезыванием наших потребностей, поднятием сельского хозяйства и промышленности, будем укреплять родственные и общественные узы, увеличивать количество браков, уменьшать детскую смертность, помогать обездоленным, распространять здравые начала просвещения и нравственности. При этом не одно крупное поместье придется поделить на мелкие, не один фрак сменить на рабочую блузу, герб — на вывеску, перо — на молоток и аршин, придется во многом себе отказать, о многом позабыть, а главное, учиться и учиться».

При всей нереальности упований на добровольный отказ имущих слоев от своих привилегий, при очевидной ориентации Пруса на мирный буржуазный прогресс точка зрения писателя не являлась, однако, сознательной защитой интересов буржуазии. В отличие от Ожешко, Прус не создал ни одного положительного образа героя капиталистического прогресса, а в некоторых его произведениях мы находим настоящие карикатуры на деятелей позитивистского толка (рассказ «Что произошло с великой идеей в маленьком городке»; образ панича-демократа в «Форпосте»).

В борьбе так называемой «старой» и «молодой» прессы Прус участия не принимал, что и дало основание Петру Хмелёвскому сказать о нем: «Прус был поклонником современной науки, причислялся всегда к сторонникам прогресса, но к лагерю «прогрессистов», к так называемой «молодой прессе» никогда в сущности не принадлежал».

По мере обострения капиталистических противоречий писатель постепенно расставался с позитивистскими иллюзиями. В 80-е годы он часто пишет о кризисе общественного сознания, подвергает критике буржуазные «свободы». В статье «Что такое социализм?..» (1883), обнаружив в ряде случаев непонимание идей научного социализма, писатель отмечает, однако, рост противоречий буржуазного общества: «У нас процветают труд и нужда,

тунеядство и роскошь, непонимание своих прав и эксплуатация... У нас человек отделен от человека пропастью богатства, привилегий и обычаев. Одним словом, то, что происходит — это подлинная драма жизни общества».

Прус приближается к пониманию того, что движущей силой истории являются не выдающиеся личности, а народные массы. «Народ не слуга и подсобный материал для прозорливых гениев, народ — полноправный хозяин своей судьбы... Его интересы и потребности стоят бесконечно выше совершенных идеалов мудреца», — пишет он в статье 1878 г.

Наблюдая тяжелые условия жизни и труда рабочих, показывая, что их интересы непримиримы с интересами эксплуататоров, Прус не делает вывода о необходимости социальной борьбы рабочего класса и даже склоняется к мысли о ее нежелательности. «Времена сейчас слишком тяжелые, — замечает он в 1888 г., — чтобы к общим бедам добавить еще раздоры между рабочими и работодателями».

Большой интерес представляют эстетические взгляды писателя. Его суждения по вопросам теории литературы, мысли, высказанные в рецензиях на произведения современников, способствовали окончательному оформлению реалистической концепции искусства в польской критике. Несколько недооценивая в начале своей деятельности роль искусства в жизни общества, Прус очень скоро осознал, что «искусство — это не игрушка для забавы, не нянька, рассказывающая сказку, а вместе с наукой составляет как бы два крыла, с помощью которых человечество возносится все выше над животным миром».

Важнейшей задачей искусства Прус считал служение обществу. Лучше всего выполнить эту важнейшую функцию может, по его мнению, искусство, «разъясняющее правду жизни». Выступая за реализм в искусстве, Прус понимал, что оно не может быть просто фотографией, копией жизни. «Искусство... — пишет он, — основано не на копиях, но на выявлении новых черт реальной жизни».

Для эстетических взглядов Пруса и его художественной практики чрезвычайно характерно внимание к социальной стороне явлений жизни. Он считал, что художественно правдивым может быть только такое произведение, которое верно «представляет тип общественных отношений». По способности видеть и воспроизводить целые группы людей и сложную сеть нитей, которые связывают их с миром, современные Прусу критики сравнивали его с Бальзаком.

В своем художественном творчестве Прус опирался прежде всего на реалистические традиции национальной литературы, продолжая достижения своих предшественников в создании реалистической повести и романа, в частности Юзефа Крашевского, которого он высоко ценил, Юзефа Коженёвского и др. Он исполь-

зовал также опыт западноевропейской литературы, прежде всего Бальзака, Диккенса и Золя.

Высоко ценил писатель достижения русской литературы и искусства. Он следил за русскими газетами и журналами, за развитием научной мысли в России. В его личной библиотеке было 155 книг на русском языке.

Прус хорошо знал русскую живопись. Ему принадлежит интересная рецензия на открывшуюся в Варшаве выставку картин русских передвижников. «Это великое искусство... — писал Прус о полотнах Репина, Сурикова, Крамского, Верещагина, Мясоедова, Шишкина. — Это произведения законченных мастеров, которые глубоко понимают окружающее, умеют выявлять в нем характерные черты и показать их зрителю».

Особенно высоко ценил Прус достижения русских писателей в изображении жизни народа. «Стыдно признаться, — пишет он в 1887 г., — но в крестьянском вопросе мы, поляки, остались далеко позади русских... И только теперь, когда в России возникла целая литература или описывающая народ, или предназначенная для народа, мы начинаем бросать на народ первые взгляды».

Из всех русских писателей особенно близок Прусу был Лев Толстой. Он причисляет Толстого к «величайшим людям эпохи», называет его высочайшей вершиной мировой литературы наряду с Гомером и Шекспиром. Прус ценит русского писателя не за его доктрину, которую он не разделял, а за прямую защиту простого народа и критику «богатых, титулованных и образованных классов». Он с восхищением говорил о мастерстве Толстого-художника, его умении создавать пластические образы, правдивые человеческие характеры. Очень высоко отзывался Прус о романе Толстого «Воскресение», дважды выступая в печати по поводу этого произведения, защищая его от нападок русской и польской реакционной прессы.

Свою писательскую деятельность Прус начал как новеллист. Около 60 рассказов, написанных им до 1885 г., явились ценным вкладом писателя в развитие польской новеллистики.

Первые рассказы Пруса носили чисто юмористический характер. Они принесли ему известность, но талант Пруса еще не проявился здесь с полной силой. Рассказы и сценки подобного типа, собранные в сборнике «То и се, вернее ни то, ни се, или сорок восемь повестушек для взрослых детей» (1872), не затрагивали важных вопросов современности, юмор в них был подчас грубоват, комизм достигался чисто внешними приемами. Впоследствии Прус признавался, что вынужден был писать юморески и шутки ради заработка.

Постепенно, по мере все более глубокого освоения писателем жизни с ее конфликтами и противоречиями, меняется тематика,

а затем и самый характер рассказов Пруса. В середине 70-х годов появляются такие рассказы, как «Жилец с чердака» (1875), «Сиротская доля» (1876), «Бальное платье» (1876) и другие, главной темой которых было тяжелое положение бедняков в условиях капиталистического города. Правда, писатель не сразу нашел нужные художественные средства, отвечающие новому содержанию и иным задачам, которые он перед собой ставил. Для первых его рассказов, поднимающих большие общественные проблемы, характерны гиперболизированные контрасты, нагромождение трагических развязок («Дворец и лачуга», 1875), стремление к сенсационным сюжетам («Кладбищенские рассказы», 1875), мелодраматические ситуации («Проклятое счастье», 1876).

В дальнейшем мастерство Пруса совершенствуется. Исчезают подражательность, равнение на литературную моду, усиливается самостоятельность Пруса как художника. В начале 80-х годов писатель создает такие зрелые в художественном отношении, последовательно реалистические рассказы, как «Михалко» (1880), «Антек» (1881), «Жилет» (1882), «На каникулах» (1884) и др.

Основная тема рассказов Пруса — это жизнь самых различных слоев народа. Вводя в литературу героя из социальных низов, он продолжает традиции Ю. Крашевского, Л. Кондратовича и других писателей 40—50-х годов, однако впервые в польской литературе изображает их с такой реалистической достоверностью и в таком разнообразии типов. Г. Сенкевич писал в своей рецензии на рассказы Пруса: «...Прус первый ввел в литературу класс работающих по найму, живущих трудом на фабрике, поденным заработком в городе ...Он раскрыл нам души этих людей, запечатлел их быт, долю и недолю, их обычаи, он первый отразил в печати их способ мышления, их язык».

Писатель глубоко и психологически тонко раскрывает внутренний мир своих героев-тружеников, показывает его богатство. Художественное новаторство Пруса в том и состояло, что он как бы приподнял «маленького человека», показал величие его труда, его готовность к подвигу, к самопожертвованию («Михалко», «На каникулах»). Настоящим гимном в честь простого труженика звучит новелла «Тени» (1885). Скромный труд безвестного фонарщика вырастает до символа движения человечества по пути прогресса.

Уже в рассказах Пруса звучит столь характерная для его крупных произведений критика шляхты («Деревня и город», «Анелька»). Писатель обличает стяжательство, погоню за деньгами, показывает, как они морально уродуют, опустошают человека («Проклятое счастье», «Шкатулка бабушки», «Обращенный»). Прус затрагивает и тему искусства в буржуазном обществе, подчеркивая, что буржуа не понимают и не ценят настоящего искусства, что подлинным создателем и ценителем прекрасного в жизни является простой народ («Эхо музыки»).

Патриотическая тема уважения к традициям национально-освободительной борьбы звучит в рассказах «Голоса прошлого» и «Ошибка».

Отличительной чертой рассказов Пруса является сочетание юмора с лиризмом. Особенно это характерно для рассказов, посвященных детям («Сиротская доля», «Приключения Стася», «Антек», «Анелька»). Прус пишет о детях тепло и проникновенно, с большим знанием детской психологии. Г. Сенкевич, отметив, что «на дне юмора Пруса, такого веселого и искреннего, лежат слезы», говорит о близости манеры писателя Диккенсу. «Невольно напрашивается сравнение с Диккенсом, — пишет Сенкевич, — Прус ему отнюдь не подражает. Он черпает все из себя и своего окружения, но он на него похож».

Другой особенностью стиля Пруса, проявившейся уже в его рассказах, является предельная конкретность и простота описаний, стремление избежать излишнего словесного украшательства, умение очень ясно, конкретно, пластично изобразить предметы, место действия, детали обстановки.

Для новелл Пруса характерна активная авторская позиция. В некоторых рассказах повествование ведется от первого лица («Сочельник», «Жилетка» и др.), в других Прус стремится иными способами установить самый тесный контакт с читателем. Эта особенность Пруса-новеллиста связана с его многолетней журналистской деятельностью.

Особое место в творчестве Пруса занимает повесть «Возвратная волна» (1880) — одно из первых в польской литературе произведений, посвященных рабочему классу. В центре повести — основной социальный конфликт эпохи, конфликт между буржуазией и рабочими. Рассказывая историю ткацкой фабрики, принадлежащей немцу Адлеру, Прус раскрывает процесс накопления фабрикантом миллионного состояния за счет жестокой эксплуатации рабочих. Адлер удлиняет рабочий день, вводит систему штрафов, увольняет в целях экономии сначала единственного на фабрике врача, а затем и фельдшера. Эти меры возмутили рабочих, особенно когда в результате переутомления и отсутствия медицинской помощи погиб рабочий Гославский. На фабрике начались волнения, недовольство перешло в открытый бунт, для подавления которого Адлеру пришлось вызывать полицию.

В образах Адлера и его сына Фердинанда Прус подчеркивает типические черты буржуа. Писатель умело подбирает детали внешности, поведения героев, с целью вызвать отрицательное отношение к ним читателя. В Адлере он подчеркивает отсутствие человечности, ограниченность и бедность мысли. Рисуя образ Фердинанда, законченного эгоиста, в душе которого нет места никаким чувствам, не существует даже понятия родины («Я космополит, или гражданин мира», — заявляет он), Прус показывает эволюцию буржуазии, дает перспективу полного вырождения этого класса.

С большой симпатией рисует писатель образ рабочего Гославского, талантливого слесаря и механика, которого фабрикант безжалостно эксплуатирует. Показав его трагическую гибель, Прус развенчивает мысль буржуазных идеологов о том, что каждый рабочий в буржуазном обществе может добиться благосостояния честным трудом и бережливостью.

Ограниченность писателя в критике буржуазного строя сказалась в том, что он склонен перенести ее в область морали. Прус показывает, что деятельность Адлера на фабрике, разгульная жизнь его сына вызывают осуждение общества и прессы, что зло в конце концов терпит поражение. Фердинанд погибает на дуэли с человеком, который осуждал его образ жизни, Адлер сходит с ума, поджигает фабрику и гибнет под ее развалинами. Мыслью о неминуемом возмездии как «волне несправедливости» и кончает Прус свою повесть.

В 1885 г. появляется первое крупное творение Пруса — повесть «Форпост», справедливо считающаяся одним из лучших в польской литературе произведений о деревне. Сюжет повести основан на истории борьбы крестьянина Слимака с немецкими колонистами, принуждающими его продать им землю.

Тема борьбы с немецкой колонизацией, характерная для многих произведений польской литературы тех лет, была актуальной ввиду реальной угрозы колонизации и онемечивания польских земель, особенно в той части страны, которая была захвачена Пруссией. Опасность немецкой колонизации всколыхнула самые широкие слои поляков не только в Познани, но и в Королевстве Польском, где также были немецкие поселения. (Известно, что Прус изобразил в повести деревню под Люблином). Повсеместно стали создаваться крестьянские союзы, общества взаимопомощи, крестьянские банки, частные польские школы. Польская пресса в эти годы осуждает помещиков, продавших имения немцам.

В своем произведении Прус показал стойкость польских крестьян в борьбе с иноземной колонизацией, их привязанность к родной земле. Слимак упорно держится за землю, в борьбе с немцами теряет своих близких, но не продает земли, в то время как помещик не задумываясь договаривается с немецкими колонистами о продаже своего имения — он это делает во время бала, в перерыве между танцами.

Немецких колонистов Прус не рисует черной краской — он показывает их организованность, трудолюбие, а главное, различает среди них «господ» Хаммеров, руководящих отрядом колонистов, и простых людей, тружеников, вроде бедного старика учителя с дочерью, которых привела в Польшу крайняя нужда и безработица.

Однако главное в повести — это не столько борьба с колонистами, сколько сама по себе польская деревня с ее сложными

социальными противоречиями. Вторая группа сюжетных конфликтов как раз и связана с общественными отношениями в деревне: это конфликт между крестьянином и господской усадьбой (Слимак и помещик), между хозяевами и батраками (Слимак и Мацек Овчаж), между сельской буржуазией и остальными крестьянами (Гжиб и Слимак).

Третья группа сюжетных конфликтов связана со строительством железной дороги, меняющей облик деревни. Писатель понимает, какие бедствия несет с собой капитализм, своеобразным символом которого является в повести железная дорога. «Через несколько лет по ней с быстротой птичьего полета будут изо дня в день мчаться сотни вагонов, развозя людей и товары, обогащая имущих и разоряя бедных, вознося сильных и давя слабых, распространяя моды и множа преступления, — что в совокупности именуется цивилизацией».

Все события в повести (продажу имения, приход немецких колонистов, строительство железной дороги) Прус воспроизводит в интерпретации и понимании своих героев — крестьян.

Прус *психологически тонко воссоздает внутренний мир* крестьян, особенно главного героя Юзефа Слимака. Писатель сумел убедительно показать, что представители трудового народа могут быть не менее интересными героями литературного произведения, чем представители так называемого высшего общества. Выступая против мнения одного из авторов журнала «Глос», утверждавшего, что крестьяне представляют собой «стадо людей, похожих друг на друга как две капли воды», Прус пишет: «Это басня. Среди крестьян можно встретить скупых и расточительных, тихих и буйных, твердых и чувствительных, гордых и покорных, домороченных философов и изобретателей, поэтов и шутников, оптимистов и пессимистов, лгунов и атеистов».

Слимак у Пруса — полнокровная, живая фигура. В нем тонко подмечены черты труженика (он трудолюбив, честен, у него доброе сердце и трезвый ум) и собственника (стремление разбогатеть, фанатичная привязанность к земле, эксплуатация им батрака Овчажа, союз с кулаком Гжибом в конце повести). Изображая Слимака с большой симпатией, Прус-реалист вместе с тем не идеализирует своего героя. Слимак темен, забит, невежествен, боится всего нового, но, как показывает писатель, эти черты порождены в нем условиями польской деревни того времени.

Яркий образ деревенской женщины создан в лице Ягны, жены Слимака. Именно она решительно восстает против продажи земли Хаммерам.

С большим сочувствием рисует писатель образы батрака Мацека Овчажа, который был «тих, как муравей, предан, как пес, и, несмотря на свое увечье, работал, как две лошади», и батрачки Зоськи, сошедшей с ума от жестокой бедности и вечного страха остаться без работы. Трагически обрывается и жизнь Мацека Ов-

чажа. Выгнанный хозяином на мороз, он замерзает в лесу с девочкой-«найденкой», которую нежно выхаживал.

Рисуя образы шляхтичей, Прус подчеркивает полное отсутствие у них патриотизма, легкомыслие, презрительное отношение к народу. Достаточно одного упоминания о платье, которое «пропиталось всякими запахами» после посещения помещицей крестьянской избы, так что его пришлось отдать горничной, — и у читателя создается впечатление об отношении этой барыни к крестьянам.

Прус не только не идеализирует отношений между помещиком и крестьянами, но и показывает непроходимую пропасть между ними. Даже такой покорный крестьянин, как Слимак, понимает, что «мужик барину, как и барин мужику, всегда сделает наперекор». Поэтому писатель весьма иронически характеризует «демократические замашки» панича, шурина помещика. Неоднократно повторяемые определения «друг народа», «демократ», «демократическое сердце» и т. д. в сочетании с описанием нелепой внешности этого барина, его неумения ездить верхом, полного непонимания им психологии крестьян создают впечатление карикатуры на шляхтича-«демократа».

Как средство идейно-художественной выразительности особое место в повести занимает пейзаж. Богатство и поэтическую выразительность картин природы в «Форпосте» необходимо тем более подчеркнуть, что в других своих произведениях Прус обычно мало уделяет внимания пейзажу.

Высоко оценил реалистический характер повести Пруса Стефан Жеромский. «Форпост» может служить мерилом в дискуссиях по нашей национальной психологии, — пишет он. — Вот как я понимаю наше искусство: реализм, правда, объективное сопоставление характеров» [1].

Большое значение для развития польского романа имел написанный вскоре после «Форпоста» роман Пруса «Кукла», печатавшийся в газете «Курьер цодзенны» в 1887—1889 гг. и вышедший отдельным изданием в 1890 г. Продолжив этим произведением развитие жанра социального романа в польской литературе и углубив мастерство социальной характеристики, Прус обогатил польский социальный роман глубоким психологическим анализом.

На примере «Куклы» можно видеть, как далеко ушла польская литература от так называемого «тенденциозного романа». Прус достигает здесь гармонии между «тенденцией» и художественной формой. Считая, что тенденция произведения должна вытекать из правдивого и конкретного отражения в нем жизни общества и не соглашаясь в этом с программой «тенденциозного романа», Прус вместе с тем не разделял выдвигаемого натуралистами тре-

[1] С. Жеромский. Избр. соч., т. IV. М., 1958, стр. 442.

бования объективизма в искусстве. Писатель не одобрял стремления к фактографичности и чрезмерной описательности, характерных для произведений натуралистов, и недостатком натурализма считал «квазиобъективизм», не соответствующий психологической правде.

Несмотря на то, что Прус приветствовал популярные в Польше в 80-е годы романы Золя, ценил их демократическое содержание, критику буржуазного общества и защищал их от нападок консервативной эстетствующей критики, в своей художественной практике он избежал влияния натурализма. В романе «Кукла» мы не найдем даже следов этого направления.

В этом новом своем произведении Прус хотел, по его собственным словам, «охарактеризовать общественную жизнь, взаимоотношения и типы нескольких поколений». Сначала писатель и хотел назвать свой роман «Три поколения».

В центре романа — современная Прусу Варшава, капиталистический город со всеми его противоречиями, жизнь самых различных классов: аристократии, буржуазии, трудящихся. Ни в одном другом произведении польской литературы жизнь польского общества того времени не показана так полно и глубоко, как в «Кукле».

Уже в предшествующем творчестве Прус показал себя мастером создания человеческих характеров из разных социальных слоев, писателем, стремящимся к социальным обобщениям. И все же «Кукла» поразила читателя богатством интеллектуального содержания, широтой охвата жизни, разнообразием характеров.

Время действия романа — 1878—1879 гг., но благодаря введению дневника одного из героев — приказчика Жецкого — писатель значительно расширяет охват событий во времени, рассказывает о венгерской революции 1848 г. и участии в ней поляков, о польском восстании 1863—1864 гг. и других событиях внутренней и международной жизни почти за 40 лет. На примере эволюции небольшой лавочки на окраине города, торгующей колониальными товарами и превратившейся сначала в большой современный магазин с семью приказчиками и швейцаром у входа, а затем в крупное предприятие по торговле с Россией, Прус сумел образно отобразить этапы развития капитализма в Польше.

Характерной особенностью «Куклы» является подлинность многих описываемых событий, почти документальность в отражении жизни Варшавы того времени. Исследователи творчества Пруса убедительно показывают это путем сопоставления многих эпизодов и событий романа с варшавской прессой тех лет.

Концепция «Куклы» связана в основном с образом Станислава Вокульского, в лице которого Прус создал сложный, противоречивый характер.

В жизни героя романа следует различать два периода. В первом он выступает как труженик, член тайного кружка молодежи,

мечтающей о всеобщем равноправии, участник восстания 1863—1864 гг., потом сибирский ссыльный, ученый. В этот период он готов посвятить свою жизнь борьбе за большие идеи и великие цели.

После возвращения Вокульского из сибирской ссылки, когда он после напрасных поисков работы, «чтобы не умереть с голоду», женится на вдове богатого купца, начинается второй период жизни героя. Это были годы спада общественного движения; кончился этап шляхетской революционности, но еще не начался этап борьбы пролетариата. Вокульский становится купцом, расширяет торговлю, умножает доходы. После смерти жены он погружается в апатию, из которой его выводит встреча с панной Изабеллой Ленцкой. Стремясь получить руку знатной девушки, Вокульский добивается миллионного состояния, входит в аристократическое общество.

Сделав своего героя предпринимателем, писатель заставляет его действовать и размышлять как буржуа. Он не скрывает и того, что доходы Вокульского и его собратьев по классу обеспечиваются трудом трудящихся.

Однако Прус показывает, что Вокульский, ставший купцом в зрелом возрасте, когда взгляды его уже сформировались, Вокульский-мечтатель, думающий о великих открытиях и обновлении мира, не может найти удовлетворения в своей деятельности. Видя неравномерное распределение богатства, паразитический образ жизни шляхты, нищету трудящихся, он приходит к выводу: «Рано или поздно общество должно будет перестроиться от основания до самой верхушки. Иначе оно сгниет». Вокульский осуждает свою буржуазную деятельность, пытается помочь простым людям.

Положение и взгляды буржуа-предпринимателя, заботящегося одновременно об интересах народа, не могли не быть противоречивыми. Писатель показывает своего героя в постоянной внутренней борьбе, метаниях, противоречиях, с большой художественной достоверностью рисует его сложную духовную жизнь. При этом он широко использует такие приемы, как внутренний монолог, воссоздающий сложную борьбу внутренних голосов в душе героя.

С большим знанием человеческой психологии изображает Прус переживания Вокульского, связанные с его любовью к Изабелле. «Кукла» — это не только документ своей эпохи, — пишет Зофья Налковская, — это еще и книга о великой любви, одна из мировых поэм чувства» [1]. «Прекрасным романом о любви, польским вариантом «Мадам Бовари» или «Анны Карениной» [2] называет «Куклу» современный исследователь Генрик Маркевич.

[1] Z. Nałkowska. Miłość w «Lalce». — «Wiadomości Literackie», 1932, № 1. Цит. по вторичной публикации в журн.: «Twórczość», 1956, № 2, str. 80.

[2] H. Markiewicz. Wstęp. В кн.: B. Prus. Lalka, t. 1. Warszawa, 1959, str. 11.

Тяжело переживая противоречие между своим социальным положением и взглядами, не находя из него выхода (сочувствуя народу, он был далек от него), разочаровавшись в Изабелле, оказавшейся пустой, избалованной куклой, не способной оценить большое чувство, Вокульский переживает душевный кризис, порывает все свои связи с обществом, уходит из него. Было ли это самоубийство или Вокульский уехал в Париж к изобретателю Гейсту, чтобы отдаться целиком научной деятельности, — на это Прус не дает ясного ответа. Но так или иначе Вокульскому не нашлось места в том обществе, которое рисует Прус.

Герой романа «Кукла» резко отличается от идеализированных образов буржуа в «тенденциозном романе» позитивистского толка. Он не похож и на героя романа Генрика Сенкевича «Семья Поланецких», помещика-буржуа, который во всем преуспевает, не интересуется жизнью общества, не замечает страданий народа, не мучается никакими сомнениями.

При всей своей противоречивости Вокульский воспринимался читателем как живой человек. Мария Домбровская так и пишет о герое «Куклы»: «Это живой человек, мой хороший знакомый с десятого года моей жизни» [1].

Любопытен и такой факт, свидетельствующий о том, что Вокульский воспринимался читателем как живой человек: в 1937 г. на доме № 4 по улице Краковское Предместье в Варшаве была помещена мемориальная доска с надписью: «В этом доме жил в 1878—1879 гг. Станислав Вокульский, образ, вызванный к жизни Болеславом Прусом в романе «Кукла», участник восстания 1863 г., бывший сибирский ссыльный, бывший купец и гражданин столичного города Варшавы, филантроп и ученый, родившийся в 1832 г.»

Большое место в романе занимает образ верного друга Вокульского, старого приказчика Игнация Жецкого, в прошлом участника венгерской революции 1848 г. и польского национального движения начала 60-х годов. После поражения восстания Жецкий остается верным идее борьбы за независимость Польши. По условиям цензуры не имея возможности открыто характеризовать политические идеалы и надежды Жецкого, писатель облекает его мечту об освобождении родины в форму бонапартизма, популярного в Польше в начале XIX в., когда с именем Наполеона поляки связывали свои надежды на освобождение страны, и ставшего анахронизмом во времена, описываемые в романе. Подчеркивая несвоевременность бонапартистских упований своего героя, писатель и самого Жецкого рисует как бы живым анахронизмом. Жецкий выглядит трогательно-смешным в своем котелке более чем десятилетней давности и в узких клетчатых брюках,

[1] M. Dąbrowska. Myśli o sprawach i ludziach. Warszawa, 1956, str. 118.

которые «относились к еще более ранней эпохе». Но в данном случае это благожелательный, мягкий юмор. Писатель сочувствует демократической и национально-освободительной идее, олицетворяемой в образе Жецкого, тепло говорит о его бескорыстии, готовности к самопожертвованию — чертах, которые так выделяются на фоне всеобщей погони за деньгами.

Юмор, особенно проявившийся в дневнике Жецкого, характерен для стиля всего романа. (В одном только Вокульском, как трагической фигуре, отсутствуют элементы юмора.) «Он, наверно, единственный в польской литературе, — писал о Прусе Стефан Жеромский, — кто обладает дивным даром характеристики беллетристических образов с помощью возвышенного и тонкого юмора. В этом его бессмертие» [1].

Прус не разделял иллюзий некоторых своих современников, в частности Элизы Ожешко, относительно возможности духовного возрождения шляхты. Он ярко рисует в романе экономический и моральный упадок аристократии, ее всестороннюю деградацию. «Это несколько тысяч людей, которые тянут соки из страны, мотают деньги за границей, привозят оттуда наихудшие привычки, заражают ими якобы средние классы и сами безнадежно гибнут: экономически, физиологически и морально». Прус-реалист отразил также такие типичные для периода развития капитализма явления, как разорение мелкой шляхты (Вирский, отец Вокульского) и союз крупной шляхты с буржуазией.

Юмор переходит в злую иронию и сарказм, когда писатель говорит о кастовых предрассудках, тунеядстве и других пороках аристократии.

Писатель, нарисовавший тонкие психологические портреты Вокульского и Жецкого, не проявляет особого интереса к внутреннему миру аристократических героев, считая его примитивным. Поэтому его характеристики (что свойственно в данном случае сатирически-обличительной манере автора) основаны на подчеркивании какой-либо одной черты, отличающей одного персонажа от других. Князь — это «патриотический» болтун, граф Литинский — «англичанин», барон — картежник и т. д. «Словом, каждый человек сводился к какому-либо достоинству или недостатку... а чаще всего к титулу или богатству; к этому прилагались голова, руки, ноги и более или менее модный костюм». Такой глубокой и художественно убедительной критики шляхты мы не встретим ни у одного из польских писателей — современников Пруса.

Сам Прус так определял идею и содержание своего романа: «Изображение наших польских идеалистов на фоне разложения общества. Разложение состоит в том, что хорошие люди прозябают

[1] Из письма к Октавии Родкевич от 16 февраля 1892 г. по кн.: S. Żeromski. Kalendarz życia i twórczości. Warszawa, 1961, str. 103.

или бегут, а подлецы преуспевают... что хорошие женщины (Ставская) несчастны, а дурные (Изабелла) — обожествляются, что люди незаурядные наталкиваются на тысячи препятствий (Вокульский), что у честных не хватает энергии (князь), что человека действия угнетают вообще недоверие, подозрения и т. д.»

В 80-е годы, когда создавался роман, «разложение общества», о котором говорит Прус, было совершенно очевидным. «Дворец нашей цивилизации стоит на болоте, которое называется нищетой, темнотой и безнравственностью общества», — пишет Прус в 1883 г. В другой статье он заявляет, что в Варшаве, насчитывающей «две тысячи проституток и такое же количество нищих», «начинается просто-напросто общественное гниение».

Большое место в романе занимают картины бедственного положения трудящихся слоев городского населения — ремесленников, мелких служащих и др. Художественным обобщением жизни трудового народа является описание бедных кварталов Варшавы на берегу Вислы. «Вот она, страна в миниатюре, — размышляет Вокульский, наблюдая Повисльe, — где все способствует тому, чтобы народ опускался и вырождался. Одни погибают от бедности, другие от разврата».

Разоблачая пороки общества, писатель не видел, однако, путей его переустройства. Не ищет этих путей и герой «Куклы». В конце концов он оказался в тупике, из которого не может найти выхода.

Прус вводит в роман образ ученого Гейста, работающего над изобретением металла, который был бы легче воздуха. По мысли Пруса, это не научная утопия, а социальная. Гейст мечтает о том, чтобы его летательные машины принесли счастье и процветание человечеству. Однако писатель все-таки понимает, что научное открытие не спасет человечество. Не случайно Гейст боится, что изобретением завладеют «сильные мира сего», и хочет отдать его неким «справедливым людям».

Автор упоминает в романе о социалистах и распространении ими нелегальных брошюр (приказчик Клейн, студенты). Изображая социалистов с большой симпатией и сочувствием (не случайно со студентами связан Жецкий, так любовно описанный Прусом), писатель не видит, однако, в их лице реальной силы, которая способна «весь мир перестроить».

«Кукла» — это многоплановый роман. В нем несколько самостоятельных, органически переплетающихся сюжетных мотивов. Прус очень свободно располагает сложный материал романа. Он порывает с традицией ведения повествования в хронологическом порядке. Авторы первых критических работ о «Кукле», не увидев за внешней хаотичностью композиции тщательно продуманного плана, упрекали писателя в неудачном построении произ-

ведения. Эта недооценка романа объясняется художественным новаторством Пруса, непохожестью его романа на то, что дала польская литература предыдущих лет, и на произведения многих современников писателя, в частности Генрика Сенкевича. Это отмечали и наиболее проницательные критики того времени. Например, неизвестный автор статьи о «Кукле», опубликованной в журнале «Край», пишет: «От эпического спокойствия и классических форм исторического романа Сенкевича к неуравновешенности чувства, к несколько беспорядочной, как бы нервозной композиции романа Пруса — большой скачок... В «Кукле» — важнейшем явлении польской художественной прозы после «Огнем и мечом» — мы имеем иной мир, жизнь в ее новых формах, возникших в иных условиях, жизнь страшно запутанную, неясную, где каждый факт, каждое явление только часть общего целого, где они переплетаются между собой» [1].

«Кукла» явилась социальным романом нового типа, которого еще не было в польской литературе. Это роман-синтез, который совместил в себе глубину социального и психологического анализа. «Именно в «Кукле», — пишет Генрик Маркевич, — ... происходит психологизация польского романа».

Отмечая, что самое главное в Прусе — это умение заглянуть в глубину души человеческой, автор рецензии в журнале «Край» высказал мысль, что «здесь на Пруса оказал влияние русский роман, глубина которого не могла не увлечь и не восхитить автора «Куклы». Это влияние чувствуется во всей психологической технике, которая точно соответствует классическим образцам Толстого и Достоевского» [2].

На эту сторону таланта Пруса обратил внимание и известный историк русской литературы, профессор Д. Овсяннко-Куликовский: «В противоположность Тургеневу и подобно Толстому, Прус — это художник, в творчестве которого анализ занимает очень важное место, наряду с даром изобразительности. Он рисует и тут же производит глубокое психологическое исследование того, что нарисовал. Такой склад творческой мысли делает его, как и Толстого, в высокой степени приспособленным к воспроизведению характеров, натур, вообще всяких душевных явлений в процессе их развития, изменения, разложения» [3].

Новаторское произведение Пруса оказало значительное влияние на все последующее развитие польской литературы. «Среди продолжателей, среди тех, кто вышел «из Пруса», мы видим фигуру такой величины, как Жеромский» [4], — пишет автор монографии

[1] «О „Lalce" słów kilka». — «Kraj», 1890, № 15.
[2] Там же.
[3] Д. Овсяннко-Куликовский. Тургенев и Толстой. — «Северный вестник», 1895, № 10, стр. 65.
[4] Z. Szweykowski. «Lalka» Bolesława Prusa. Warszawa, 1927, str. 360.

о «Кукле» Зыгмунт Швейковский (кстати, «Кукла — первое произведение польской литературы, которому была посвящена специальная монография).

Третий период творчества Пруса — конец XIX (90-е годы) — начало XX в. В годы резкого обострения общественных противоречий Прус не смог стать на уровень наиболее передовых социальных идей эпохи. В его мировоззрении и творчестве усиливаются противоречия. Наряду с богатыми общественным содержанием реалистическими произведениями, такими, как «Эмансипированные женщины», «Фараон», незаконченный роман «Перемены», он пишет произведения слабые и в идейном и в художественном отношении (некоторые рассказы, роман «Дети»).

Однако и в этот противоречивый и сложный для всей польской литературы период, когда распространяются теория «искусства для искусства» и другие декадентские концепции литературы, Прус остается реалистом и в своих эстетических взглядах и в своем творчестве. Он подвергает резкой критике реакционную идеалистическую философию Ницше, воспринятую многими польскими декадентами как высшая мудрость.

В эти годы Прус смело выступает против польских глашатаев модернизма. Он не соглашается с утверждением С. Пшибышевского, что «искусство не ... имеет никакой цели, оно цель само по себе», что «влиять на общество морально, с помощью искусства, значит унижать его».

В этой борьбе с польским теоретиком «чистого искусства» Прус использует опыт и пример Л. Толстого. Обосновывая мысль о служении искусства обществу, Прус приводит многочисленные высказывания Толстого из его работы «Что такое искусство?» и делает вывод: «Следовательно, по мысли Толстого, который создал больше ценных произведений, чем разного рода «модернисты», искусство, когда оно служит «возбуждению общественных стремлений», нисколько не унижает себя. Наоборот, только таким образом оно выполняет надлежащую ему роль».

Возражая польским декадентским критикам, которые считают, что в произведениях искусства нужно искать не «пользу», а «красоту», ибо, по их мнению, «искусство существует само для себя», Прус отстаивает высокое назначение искусства — воодушевлять человечество великими идеями.

Писатель понимал, чьим интересам служит «чистое» искусство. «Когда автор хвалит привилегированные классы и их взгляды, — пишет он, — это называют чистым искусством, а когда он защищает бедняков, это называют тенденцией».

Лучшие произведения Пруса последнего периода продолжали линию развития критического реализма в литературе.

В 1890—1893 гг. Прус пишет четырехтомный роман «Эмансипированные женщины» (отдельным изданием вышел в 1894 г.).

Композиционным стержнем романа является судьба дочери провинциального врача — молоденькой учительницы Мадзи Бжеской.

В центре внимания автора в первом томе романа социальная драма разорившейся помещицы пани Ляттер, которая основывает в Варшаве пансион для девушек из богатых семей, но в условиях конкуренции и власти денег снова разоряется. Сама пани Ляттер как хозяйка пансиона действует по законам капиталистического общества. «Кто нуждается, должен уступить», — думает она об учителе математики, которому снизила плату за уроки. Однако столь же суровые законы общество применяет и по отношению к ней. История банкротства пани Ляттер раскрывается в романе на фоне реалистической картины царящих в обществе погони за деньгами и борьбы за существование. Не случайно одна из глав так и называется: «Души и деньги».

Трагедия пани Ляттер усугубляется ее драмой как матери. В слепой любви к своим уже взрослым детям она не скоро замечает, что из сына вырос бездельник, а из дочери — эгоистка. Работая сама изо всех сил, она хотела бы, чтобы ее дети блистали в высшем свете и вели аристократический образ жизни. Тонко раскрывая внутренний мир своей героини, Прус подчеркивает, что в глубине души она осталась светской дамой, женщиной старой эпохи.

Второй том романа рассказывает о пребывании Мадзи Бжеской в маленьком провинциальном городке Иксинове, третий и четвертый — о ее работе гувернанткой в Варшаве и любви к Мадзе миллионера Сольского.

Четыре тома романа довольно слабо связаны друг с другом. Их объединяет, правда, образ Мадзи, но те разные социальные сферы, те конкретные люди, с которыми сталкивается героиня, никак между собой не связаны. Отдельные части романа отличны и по художественному замыслу. Первый том — это психологический роман. Во втором преобладает юмор с элементами сатиры, необходимой автору для критического изображения провинциальной шляхты и интеллигенции, пустоты и бессмысленности их жизни, сплетен, кичливости, погони за деньгами. Третий и четвертый тома художественно менее интересны, особенно последний, в котором преобладают морализаторские рассуждения. По общему мнению критики, лучшим является первая часть романа.

Не играя большой роли в первой части (хотя и там вся история пани Ляттер дается как бы глазами Мадзи, сквозь призму ее переживаний), в последующих томах Мадзя Бжеская становится центральной героиней. Писатель сталкивает ее с самыми разными людьми: с провинциальной шляхтой и бродячими актерами (Иксинов), аристократией (Сольские), буржуа (семья Корковичей, где она работает гувернанткой), городской беднотой (в доме Бураковской). Ее переезды и смена окружения — это и поиски себя, своего места в жизни.

История Мадзи выступает в романе как история непрерывных разочарований, познания горькой правды жизни, утраты иллюзий, идеальных и несколько наивных представлений об окружающем мире. Скромная и отзывчивая, всегда готовая прийти на помощь другим, «гений доброты», как ее называют в романе, воплощение нравственной чистоты, она хочет быть полезной людям, служить обществу, но наталкивается на непонимание или осуждение, не находит применения своим силам и способностям. Переезды с места на место начинают все больше походить на бегство, бегство от общества. Куда бежать, Мадзя не знает и в конце концов уходит в монастырь. Для нее нет места в описанном Прусом обществе, так же как для «идеалистов» Вокульского и Жецкого в романе «Кукла». «По живости изображения, — пишет Д. Овсянико-Куликовский, — образ пани Магдалены можно сопоставить с Наташей в «Войне и мире»... Сила и правда изображения изумительные». Русский исследователь сопоставляет образ Мадзи также с тургеневской Лизой Калитиной, находя, что Мадзю отличают не только отзывчивость и чуткость, но и большая энергия в преследовании альтруистических целей, что «с этой стороны она представляется натурою гораздо более экспансивною и активною, чем Лиза» [1].

Проблема женской эмансипации не занимает такого большого места в романе, как можно было полагать по заглавию. И все же в нем содержатся отклики на многие проблемы, поднимавшиеся в дискуссии по женскому вопросу. Эта дискуссия вновь (после 70-х годов) разгорелась в Польше в 90-е годы, в связи с ухудшением положения трудящихся женщин в результате экономического кризиса. Прус, принимавший участие в полемике, со всей серьезностью относился к социальной стороне этой проблемы. «Для нас право женщин — это право труда», — пишет он в 1876 г. «На одной и той же фабрике, — замечает он в 1892 г., — у одного и того же станка рабочий зарабатывает больше, чем работница». Прус сочувствовал также борьбе женщин за политические права, за право участия в выборах. Вместе с тем, в некоторых своих статьях он высмеивает поверхностные представления об эмансипации, высмеивает тех женщин, которые видят эмансипацию в том, чтобы одеваться по-мужски и стричь коротко волосы.

В романе «Эмансипированные женщины» Прус юмористически изображает старую деву — истеричку пани Говард и ее антагонисток по руководству обществом «эмансипированных» — пани Папузинскую, «которая играла на фортепиано, как Лист, пела, как Патти, рисовала, как Семирадский, писала романы, как Виктор Гюго», и пани Конаркевичеву, которая учила наизусть большую энциклопедию Оргельбранда. Но в то же время Прус с большим сочувствием изображает женщин, которые трудятся,

[1] Д. Овсянико-Куликовский. Ук. соч., стр. 63, 61.

чтобы содержать себя и свои семьи. Это бедные жилички пансиона пани Бураковской, это скромные женщины-труженицы на собрании «эмансипированных».

К числу «эмансипированных женщин» относятся по существу (хотя и не принимают никакого участия в движении за эмансипацию) и героини романа, которым отдано больше всего симпатий автора, — пани Ляттер и Мадзя Бжеская.

Правда, устами учителя Дембицкого Прус говорит, что «женщина прежде всего мать, и в этом ее назначение» (на основании этих слов в старой польской критике существовала традиция считать Пруса противником женской эмансипации). Но, конечно, писатель глубоко сочувствует Мадзе, с горечью отвечающей родителям: «Разве я не самостоятельный человек, разве у меня нет никаких обязанностей, разве я не имею права служить обществу, не могу трудиться ради общего блага и прогресса, ради счастья молодых поколений и освобождения женщин от рабства?»

Рисуя широкую картину жизни Варшавы и провинции, Прус осуждает нравственные устои общества, в котором образование, красота, любовь, брак являются предметом купли-продажи. Как и в «Кукле», в этом обществе преуспевают холодные эгоисты (вроде Элены Норской, во многом напоминающей Изабеллу из «Куклы») или дельцы типа ростовщика Згерского, настоящего «капиталистического волка», ничего не делающего даром, из всего извлекающего выгоду.

В образе «честного капиталиста» миллионера Стефана Сольского можно найти кое-что общее с Вокульским из «Куклы». Это энергичный и одаренный человек, но он не имеет цели в жизни, не одушевлен никакими высокими идеалами. Увлекшись ненадолго строительством сахарного завода, он вскоре остывает к этой затее, отчасти потому, что увидел изнанку капиталистического предприятия. Однако эти противоречия в Сольском менее социально обусловлены, не раскрыты так глубоко, как в «Кукле».

В «Эмансипированных женщинах» социальные оценки зачастую подменяются моральными. К тому же в этом произведении Прус пытается скомпрометировать, правда не очень последовательно, передовые социальные идеи, заставив пропагандировать их эгоиста и проходимца Казимежа Норского. Художественные достоинства романа снижают и рассуждения учителя математики Дембицкого о существовании загробной жизни и бессмертии души, занимающие значительную часть четвертого тома. Образ Дембицкого, полемизирующего (впрочем, очень неубедительно) с философией материализма, сведенного к вульгарному материализму, свидетельствует об усилившемся к концу века влиянии на польскую интеллигенцию реакционных идеологических веяний, которого не избежал и Прус.

«Богатство человеческих характеров, разнообразие проблем; введение разных социальных слоев, грустная и незабываемая прелесть главной героини, благородная простота стиля, юмор высокой пробы», как писала о романе Ирена Кшивицкая, обеспечили «Эмансипированным женщинам» прочное место в истории польской литературы.

Действие следующего романа Пруса происходит в древнем Египте. Появление «Фараона», законченного писателем в 1896 г. (отдельное издание 1897 г.), было неожиданностью для читателей и критиков. Игнаций Матушевский писал в 1897 г.: «Прус уже преподнес своим читателям несколько подобных «неожиданностей», однако ни одна из них не была столь «неожиданна», как этот внезапный скачок с мостовой современной Варшавы внутрь египетских храмов и гробниц. «Какую цель имеет это путешествие к пирамидам? Что могут сказать Прусу сфинксы и мумии?» — спрашивали все с удивлением» [1].

На примере древнеегипетского государства Прус счел возможным показать глубокие закономерности жизни общества. Изображая упадок некогда могущественного государства, автор пытается обнаружить причины этого упадка. Несомненна связь между проблематикой романа и кризисом современного писателю польского буржуазного общества.

Однако было бы неправильно думать, что Прус лишь «маскировал» современные идеи обстановкой и именами, взятыми из древности. Напротив, значение «Фараона» в развитии польского исторического романа состоит в том, что в нем впервые в истории польской литературы на таком высоком художественном уровне, с использованием доступных автору научных знаний о прошлом, без явной модернизации были представлены в живых образах социальные проблемы отдаленной эпохи, имеющие большое значение для современности, сделана попытка постичь закономерности исторического прогресса.

Интерес Пруса к древнему Египту был связан с новыми открытиями, сделанными в Египте во второй половине XIX в. и привлекшими общественное внимание к одному из центров древнейшей цивилизации. Как отмечает современный польский литературовед профессор Янина Кульчицкая-Салони, это произведение связано с событиями, происходившими в современном писателю Египте, с борьбой европейских государств за его закабаление и стремлением египетского народа к независимости.

Польская критика связывает этот роман о судьбах государства с национальной проблемой, волновавшей современную писателю Польшу, лишенную своей государственности.

[1] I. Matuszewski. Zwrot w twórczości Prusa. — «Swoi i obcy». Warszawa, 1898, str. 85.

На обратной стороне одной из первых страниц рукописи романа Прус записал: «Три фактора: народ — фараон — жрецы. Гармония между ними и борьба». Этими словами писатель лаконично определил концепцию своего произведения.

Как видно из вступления к роману, Прус хотел показать в нем тип государства-организма, в котором, по представлению позитивистов, гармонически сочетается деятельность различных классов общества. «Народ работал, фараон управлял, жрецы составляли планы» — и государство процветало. Однако в самом романе мы не видим этого гармонического сотрудничества народа, фараонов и жрецов — напротив, писатель показывает глубокие противоречия и прямые столкновения между этими тремя силами. Такую политическую фабулу подсказывала Прусу действительность. Знание жизни современного ему буржуазного общества помогло писателю реалистически показать государство как аппарат насилия. Герои романа очень скоро понимают, что «государство — это не вечное несокрушимое здание», что «в государстве нет тех узких дверей, именуемых законами, проходя через которые каждый, кто бы он ни был, крестьянин или наследник престола, должен наклонить голову. В этом здании есть разные ходы и выходы: узкие — для малых и слабых, весьма широкие и удобные — для сильных».

Сюжетную основу произведения составляет борьба за власть между молодым фараоном Рамсесом XIII и могущественной кастой жрецов. За сухим упоминанием хроники о падении одной и восшествии на престол другой династии Прус увидел трагедию, героями которой были не только отдельные личности, но целые классы, различные общественные группировки.

Жрецы пользуются большой властью в стране. Организовав по всей стране систему шпионажа, не останавливаясь перед провокациями и убийствами, используя знания, недоступные народу, обманывая его, жрецы держат в своих руках государство. Для удержания власти они готовы предать общегосударственные интересы.

Большое место в этом историко-философском романе занимает тема народа. Знаменательно, что русский критик и переводчик произведений Пруса В. Маноцков в послесловии к собранию сочинений писателя относит этот роман к числу «народнических» произведений. «По нашему убеждению, — пишет Маноцков, — героем романа является не фараон Рамсес XIII, а собирательное целое, народ, и его верный представитель, ходатай и заступник — Пентуэр».

Кризис древнеегипетского государства писатель объясняет невыносимой для народа эксплуатацией. Угнетение и голод стали причиной массовых волнений. Прус описывает, как из разрозненных бунтов разгорелось народное восстание против касты жрецов. Жрецам удалось подавить восстание, запугав

народ солнечным затмением, которое они выдали за кару богов. Действия восставших пытается направить молодой фараон Рамсес XIII, обещавший народу некоторое улучшение его участи. Однако у фараона в сущности иная цель — использовать недовольство народа, чтобы отнять власть у жрецов.

Прус изображает Рамсеса XIII без схематизма и идеализации. Это смелый, благородный юноша, объявивший смертельную войну жреческой касте. Сочувствуя народу, Рамсес убеждается, однако, что у него гораздо больше общего с аристократией, чем с простым народом.

Рамсес терпит неудачу в борьбе с жрецами и гибнет. Власть переходит в руки верховного жреца Херихора, противившегося до сих пор всем начинаниям молодого фараона. Однако Херихор, переживший восстание, едва не ниспровергнувшее жреческую касту, понимает, что необходимо осуществить некоторые мероприятия, предложенные Рамсесом. Он предоставляет народу еженедельно выходной день, смягчает наказания и т. д. При всей ограниченности своих социальных воззрений, Прус концовкой романа как бы подчеркивает, что борьба против социального гнета никогда не является напрасной и бессмысленной, что народные массы — это серьезная сила, влияющая на судьбы государства.

С большим мастерством и тонкой художественной интуицией писатель рисует жизнь, быт, психологию древнеегипетского народа, описывая его верования, праздники и обряды. Воссоздать мир мыслей и чувств людей, живших 29 веков назад, было трудной задачей, но Прус успешно с ней справился. Художник создает у читателя впечатление далекой древности, придавая размышлениям и диалогам героев исторический и местный колорит в соответствии с сохранившимися литературными памятниками той эпохи, вводя песни египетского народа, заимствованные из подлинных источников, прибегая к стилизации авторской речи, которая напоминает иногда стиль египетских хроник, и т. д.

Особенно удалась Прусу «прекрасная», «прозрачная», по отзывам критики, композиция романа, четкое расположение сцен и событий, подчинение всех деталей произведения единому замыслу. Этот роман Пруса по стройности и ясности композиции является одним из лучших не только в польской, но и в европейской литературе.

На поприще исторического романа из эпохи древности Прус имел довольно много предшественников. Это «Последние дни Помпеи» (1834) Э. Бульвер-Литтона, «Роман мумии» (1858) Теофиля Готье, «Дочь египетского царя» (1864) Георга Эберса и др. Однако в этих произведениях Египет, Рим, Помпея использованы авторами только как экзотический фон для традиционного любовного сюжета. Произведение Пруса, пожалуй, ближе

всего роману Густава Флобера из истории древнего Карфагена «Саламбо» (1863). Однако, как справедливо замечает чешский исследователь Карел Крейчи, «есть и существенная разница между романами Пруса и Флобера. Прус не считал воссоздание исторической старины самоцелью. Его волновали современные проблемы» [1].

«Фараон» Пруса отличается от своих предшественников прежде всего тем, что вместо любовной интриги в центре этого произведения — политическая борьба за власть, показанная на широком общественном фоне как следствие противоречий больших социальных групп. Именно в политической деятельности всесторонне раскрываются индивидуальные черты героев романа. Это и определяет новаторскую для своего времени позицию «Фараона», предвосхитившего современный исторический роман типа «Петра Первого» А. Толстого или «Генриха IV» Г. Манна.

Произведения Пруса начала 900-х годов были гораздо менее интересны в идейно-художественном отношении. В рассказах «Война и труд», «Сон» и других писатель пропагандирует мирный прогресс. Непонимание Прусом необходимости революционной борьбы особенно сказалось в романе «Дети» (1908), написанном в период реакции, которая наступила после поражения революции 1905 г. в России и Польше. Прус сосредоточивает свое внимание на группе школьной молодежи, не понявшей смысла революции, но соблазненной ее героикой. Он сочувствует этой молодежи, но изображает ее участие в революционных событиях как бесплодную, «детскую» затею.

В 1911 г. начинает печататься новый роман Пруса под символическим названием «Перемены», который свидетельствует о том, что писатель изменил свое отношение к революции и проявил интерес к наиболее передовым взглядам своего времени, к лозунгам революционных социал-демократов. Его главным действующим лицом является русский студент Дмитрий Пермский, нарисованный с большой теплотой и симпатией. Убежденный социалист, Пермский говорит о своих единомышленниках как о «самых честных, умных и сильных людях на земле». Борец «за вашу и нашу свободу», Пермский ведет социалистическую агитацию среди польских крестьян и дворовых слуг.

«Пролетариат Королевства Польского и Литвы является частью пролетариата русского государства, — говорит Пермский. — Десятилетиями польский и русский рабочий вместе страдали под общим ярмом деспотизма. Царское правительство душило не только польский народ, но и русский... Польские эксплуататоры, как и русские, находили под его крылом покровительство

[1] K. Krejčí. Předmluva. — B. Prus. Farao. Praha, 1957.

и охрану своих интересов, а русскому рабочему нагайка надоела так же сильно, как и польскому».

Роман остался незаконченным. Трудно сказать, как сложилась бы в дальнейшем судьба его героев, но ясно одно — в последние годы своей жизни Прус не остался глух к революционным веяниям своей эпохи. Поэтому многое в «Переменах» стало неожиданностью для тех, кто хотел, чтобы Прус до конца был сторонником мирного прогресса и противником революции.

«Перемены» мало кем читались, — пишет о романе Мария Домбровская, — это произведение считали слабой страницей в наследии Пруса. Что касается меня, то я прочитала этот роман с большим интересом. Мне кажется, что в художественном отношении он обладает всеми свойственными Прусу достоинствами. В нем, насколько можно судить по незаконченному тексту, автор «Куклы», по-видимому, указывает на социализм, и причем социализм революционный, как на действенную силу, которой предстоит определить будущие отношения между людьми и историю Польши» [1].

Прус умер в Варшаве 19 мая 1912 г.

Своим мастерством художника-реалиста Прус поднял польскую литературу на новую ступень. Он развил и укрепил в литературе жанр новеллы и повести, создал новый тип социально-психологического романа («Кукла»), новаторский историко-философский роман («Фараон»), углубил мастерство реалистической типизации, развил и обогатил польский литературный язык.

Творчество Пруса оказало значительное влияние на дальнейшее развитие польской литературы. Его реалистические традиции были продолжены в новых условиях Стефаном Жеромским в романе «Бездомные», Владиславом Реймонтом в «Мужиках», Марией Домбровской в романе-эпопее «Ночи и дни».

Лучшие произведения Пруса переведены на многие европейские языки. Особенно большой популярностью пользовались его книги в России. Все основные произведения Пруса были переведены на русский язык и выдержали много изданий еще в конце XIX—начале XX в. Болеслав Прус и в наши дни пользуется любовью и признанием советского читателя.

[1] M. Dąbrowska. Myśli o sprawach i ludziach. Warszawa, 1956, str. 134.

Генрик Сенкевич

(1846—1916)

Генрик Сенкевич — это художник, который вызывал и по сей день вызывает множество споров и полемик, постоянно преподносит своим читателям неожиданности, всегда захватывает и волнует.

В свое время он был самым популярным польским беллетристом. Признанный мастер хроники и литературных эссе, он вскоре стал одним из виднейших создателей польской реалистической новеллы. Но полнее всего талант Сенкевича раскрылся в исторической эпике, где проявился его дар оживления колоритных картин из прошлого, построения интригующей фабулы и остросюжетного действия. Менее ярок Сенкевич в своих романах из современной жизни, хотя и здесь заслуга писателя в области психологического романа очень велика.

Творчество Сенкевича, несмотря на кажущуюся простоту и ясность его стиля, по мнению исследователей, с трудом поддается анализу и оценке. Главной причиной этого является сложность эволюции писателя, которая в начале 80-х годов ознаменовалась, с одной стороны, резким усилением консервативной идейной тенденции, а с другой — расцветом его художественного мастерства. Это противоречие нуждается в конкретном объяснении, позволяющем охарактеризовать основу художественного пафоса писателя и его особое видение мира. В критике давно уже утвердилось мнение, что во всех произведениях Сенкевича, над всеми его мыслями и чувствами доминирует любовь к родине. Задача состоит, однако, в том, чтобы раскрыть общественную природу и своеобразие патриотизма писателя и, таким образом, выявить единство тех идей и эмоций, которыми проникнуто творчество Сенкевича.

Творческий путь Сенкевича делится на три периода. Первый — это 70-е—начало 80-х годов, второй длился с 1883 по 1905 г. и последний наступил после революции 1905 г.

Генрик Сенкевич родился 5 мая 1846 г. на Подляшье, в деревне Воля Окшейская. В семье Сенкевичей, принадлежавшей

к обедневшему шляхетскому роду, культивировались военные традиции предков, преданность католицизму и патриотическому духу шляхетского освободительного движения. Первым произведением, которое врезалось в память будущего писателя, были «Исторические песни» Немцевича; уже тогда, в детские годы, он с увлечением читает Гомера и выказывает живой интерес к польской эпике XVII в.

В 1858 г. Генрика отдали в варшавскую гимназию. Окончив ее, он, по настоянию родителей, мечтавших о «доходной профессии» для сына, поступил в 1866 г. на медицинский факультет Главной школы, но уже в следующем году перевелся на филологический факультет.

По окончании Главной школы Сенкевич избрал карьеру журналиста. Его первый печатный труд — театральная рецензия — появился в «Пшеглёнде тыгоднёвом» еще в 1869 г., когда он был студентом. С 1872 г. Сенкевич работает в позитивистском журнале «Нива», а с 1873 г. сотрудничает также с консервативной «Газетой польской», где под рубрикой «Без названия» печаталась его хроника, или «фельетоны» (из них многие подписаны псевдонимом Литвос).

По своим общественно-политическим взглядам молодой сотрудник «Газеты польской» тяготел к мелкопоместной патриархальной шляхте. В прошлом эта многочисленная прослойка польского населения составляла одну из активных сил шляхетского освободительного движения и сильно пострадала в восстании 1863 г. Новые трудности принес ей пореформенный процесс общественно-хозяйственных преобразований. Обреченная им на вымирание, мелкопоместная шляхта была в своей массе косной, цепко держалась за старые сословно-патриархальные предрассудки и с тоской вздыхала о былом могуществе Речи Посполитой. Но в 70-е годы основным жизненным вопросом и для нее стало приспособление к новым условиям жизни, постепенно и она становилась на путь позитивистской программы «работы у основ».

Пока буржуазное развитие общества не обострило до крайности классовые противоречия, эта деклассирующаяся прослойка, видевшая основную опасность для себя со стороны иноземных угнетателей Польши и крупного капитала, в своем протесте против угнетения нередко смыкалась с народными массами — тем более, что часть ее опускалась на дно социальной нищеты. Но когда в начале 80-х годов на арену политической борьбы выступил пролетариат, она решительно перешла на сторону господствующих классов и стала воинствеиным оплотом польского мещанства. Присущие мелкопоместной шляхте глубокие противоречия и характеризуют общественную позицию Сенкевича.

Сенкевич начал свою литературную деятельность в разгар борьбы «молодых» против эпигонов романтизма. Горячий по-

Генрик Сенкевич

клонник Мицкевича и Словацкого, он все же понимал необходимость считаться с новыми запросами жизни и под влиянием Крашевского стал поборником реалистического направления. Его первые беллетристические сочинения — повесть «Напрасно» (1872), одобренная Крашевским, и два рассказа под названием «Юморески из портфеля Воршиллы» (1872), которые, по замыслу автора, должны были явиться польским подобием «Мертвых душ» Гоголя, — принадлежат к произведениям позитивистского толка. Так, в «Юморесках» сатирическое осмеяние аристократов сочетается с идеализацией практицизма нового поколения — черта, типичная для тенденциозной позитивистской литературы. Истина, красота и общественная польза — вот те требования, которые предъявлял молодой Сенкевич и к самому себе и к своим собратьям по перу.

Однако характерно, что в правдивом реалистическом изображении он уже тогда видел одно из средств поддерживать «падающее строение» — путем изобличения социальных пороков воспитывать общество в духе предприимчивости, патриотизма и гуманности. Это значит, что в отличие от своих соратников из лагеря «молодых» Сенкевич принимал буржуазную цивилизацию лишь в силу неотвратимой неизбежности, хотя его симпатии были на стороне старого «доброго» времени. Свое сочувствие обреченному поколению людей прежнего закала он выразил в своей «маленькой трилогии» (рассказ «Старый слуга», 1875; повести «Ганя», 1876 и «Селим Мирза», 1877), в которой с позиций уходящей старины протестует против гнетущей современности. Поэтизация былых героев с их несложной, но величественной моралью придает стилю Сенкевича особую, отличающую его от других, лирическую выразительность. Именно здесь Сенкевич впервые нашел себя как художника, сильного своим отрицанием буржуазной пошлости и в то же время ограниченного узкой правдой патриархального видения мира.

В 1876 г. Сенкевич отправился в качестве корреспондента «Газеты польской» в Соединенные Штаты. Вообще значительную часть своей жизни он провел за границей, в непрерывных поездках, причем некоторые из стран, например, Италию, Францию и Австрию, посещал неоднократно.

Познакомившись за рубежом с развитыми формами буржуазных отношений, писатель освободился от многих наивных представлений о путях цивилизации. Патриотическая страстность, обозначившаяся уже в первых рассказах, и скептическое отношение к буржуазному миру отныне становятся определяющей особенностью его художественного пафоса. Этим пафосом проникнуты, в частности, и его путевые очерки, составившие книгу «Писем из путешествия» (1878).

Капиталистическая Европа и в особенности Англия поражала автора «Писем из путешествия» своей показной демократией,

за которой скрывались разительные социальные контрасты. По сравнению с европейскими государствами Америка представлялась Сенкевичу более близкой к его идеалу благоденствующей страны с демократическим устройством. Но и здесь от проницательного взора очеркиста, следовавшего за обличительной традицией Диккенса, не ускользнули вопиющие противоречия буржуазной цивилизации. Нью-Йорк в очерках Сенкевича представляется городом-космополитом, где безраздельно властвуют все обезличивающие деньги. Духовное убожество буржуазии, лихорадочная погоня за наживой, лживость прессы, продажность судей и коррупция, распространенная во всех государственных учреждениях, составляет нарисованную Сенкевичем картину жизни цивилизованных Соединенных Штатов. Америке бизнесменов Сенкевич противопоставляет Америку простых людей — энергичных тружеников, населяющих промышленно отсталые районы, — и в них видит будущее страны. Его влечет на лоно девственной природы, и он с глубоким сочувствием рассказывает о трагической участи ее «детей» — индейцев, которых зверски истребляли и истребляют апостолы американской цивилизации.

Весной 1878 г. автор «Писем из путешествия» приехал из Америки в Париж, откуда только год спустя возвратился на родину. Но американские впечатления, глубоко запавшие ему в душу, долго еще продолжали питать его творчество.

На американские темы Сенкевич создал повесть «Через степи» (1879), рассказы «Орсо» (1879), «В стране золота» (1880) и др. Описание героизма энергичных людей, охваченных золотой лихорадкой и ради обогащения расточающих свои лучшие человеческие качества, придает большинству этих произведений трагедийный колорит. Лучшим из них считается новелла «Сахем» (1883). Замечательна ее концовка: угроза индейца-циркача Сахема отомстить за истребление предков — угроза, повергшая в ужас обывателей-колонистов, некогда вырезавших племя Черных Ужей и теперь пришедших поглазеть на последнего из них, — была всего-навсего лишь эффектным трюком цирковой программы.

Американские впечатления помогли Сенкевичу по-иному взглянуть также на изменения, происходившие в польской деревне. Еще в 1877 г., будучи в Америке, Сенкевич написал повесть «Эскизы углем». Рассказ о трагической участи бедняков, запутавшихся в отношениях пореформенной деревни, перемежается с памфлетно-сатирической зарисовкой гмины — уродливого института крестьянского самоуправления, которым верховодили богатые мужики под диктат продажных чинуш вроде писаря Золзикевича. Автор «Эскизов углем» был одним из первых писателей, кто уловил признаки назревавшего стихийного бунта деревенской бедноты (в отчаянии от позора жены и угрожающей ему рекрутчины герой рассказа поджигает панскую усадьбу). При

всей яркости реалистического изображения народных страданий Сенкевич, однако, важнейшей причиной бедственного положения народа считает самоустранение просвещенных кругов от руководства гминой, недостаток патриотического усердия со стороны помещиков, ксендзов и чиновников, их равнодушие к крестьянской недоле.

В том же ключе рисуются крестьянские судьбы в новеллах «Янко-музыкант» (1879) и «Ангел» (1880), в повестях «За хлебом» (1880) и «Бартек-победитель» (1882). Хотя тематика их различна, но по стилю — это однородные произведения, объединенные одним и тем же авторским пафосом.

«Янко-музыкант» — рассказ о печальной доле талантливого мальчика, насмерть засеченного невежественным мужиком. Трагедия ребенка, горе его матери, описание голодной, нищенской жизни батраков, — все здесь нацелено на то, чтобы возбудить патриотическое возмущение теми, кто равнодушен к родине, к ее народу и культуре. Читатель, сопоставлявший эти картины с действительностью, возлагал ответственность за бедственное положение деревни на помещиков, но сам автор воздерживался от столь радикальных выводов.

Темой повести «За хлебом» является эмиграция польских крестьян. Почти не касаясь ее причин, писатель подчиняет типизацию характеров задаче воплощения патриотической идеи, сосредоточивает главное внимание на описании пути крестьянина Топорека и его дочери Марыси в Америку, на изображении их беспомощности в чужом городе, где все «привыкли к виду нищеты», на картине скитаний и гибели героев. Вдали от родины еще горше — этой идеей исчерпывается обобщающая мысль художника, определяется глубина его реализма.

То же самое надо сказать о его повести «Бартек-победитель», проникнутой протестом против гонений, каким подвергались поляки в Познани со стороны прусских властей. Горькая ирония в обрисовке образа Бартека — одного из тех забитых, оболваненных крестьян, которые своими подвигами во франко-прусской войне помогли поработителям родины разгромить Францию, — сочетается с саркастической характеристикой прусской военщины, немецких шовинистов и польских панов. Последние, в показе Сенкевича, не прочь были воспользоваться голосами своих мужиков на выборах, но помогать им в беде и в борьбе с насильственной германизацией считали для себя не обязательным.

Патриотическим темам посвящены также новеллы Сенкевича «Из дневника познанского учителя» (1879) и «На маяке» (1881). Первая является рассказом о мальчике, замученном муштрою в прусской школе. Сюжетом «На маяке» послужили скитания польского изгнанника. Обе новеллы очень тонко передают глубину трагедии польского народа, причем не столько за счет фабулы — в обоих случаях простой и недраматической, — сколько тонкостью

психологического рисунка и лиризмом образов. Драматизм повествования раскрывается в «мелких» явлениях жизни — в муках гимназиста, медленно убивающего себя зубрежкой уроков на чужом языке, и в душевных волнениях старика, позабывшего за чтением «Пана Тадеуша» зажечь фонарь на маяке.

Трагическое мироощущение и патриотический пафос — вот главные отличительные особенности новеллистики Сенкевича. В стилевом отношении она характеризуется стремлением писателя к пластической обрисовке поступков и переживаний, к раскрытию характеров посредством действия, к имитации самораскрытия героев в конфликтных столкновениях. Все это, требуя большого разнообразия словесных красок, оттенков смеха, гнева, лиризма и скорби, повышало драматизм повествования, его эмоциональную насыщенность и объективность авторской позиции.

Многие из сюжетов новеллистики Сенкевича разрабатывались в польской литературе и до него, особенно Крашевским. Однако под пером Сенкевича произведения «малой формы» приобрели невиданную ранее композиционную стройность, сюжетную остроту и психологическую емкость, сделались короче и вместе с тем содержательнее.

Хотя раннее творчество Сенкевича развивалось в основном в рамках позитивистской тенденции, однако мысль Литвоса не во всем согласовывалась с идеологией «молодых». Вначале это отклонение проявлялось в скептическом отношении Сенкевича к перспективам буржуазной цивилизации, которую он беспощадно обличает в своем творчестве. В частности, в поставленной на львовской сцене в 1879 г. пьесе «На одну карту» он вывел излюбленного позитивистского героя — энергичного общественного деятеля из буржуазной интеллигенции, представив его демагогом, который, используя народное доверие в карьеристских целях, стремится породниться с аристократией.

Еще резче обозначилась антибуржуазная тенденция Сенкевича в «Письмах Литвоса из Парижа» (1878). Рассказывая польским читателям о жизни буржуазной Франции, он подчеркивал кастовую замкнутость ее правящих классов, их морально-бытовое разложение, враждебность народу и прежнему идеалу демократической республики. «...Если есть для Франции какая-нибудь надежда на будущее, а кажется, что есть, — писал он, — то эта надежда заключена в демократии, в тех классах, которые не были еще призваны к политической жизни».

Подобные высказывания наряду с антиклерикальными выпадами Литвоса предвещали возможность его перехода на сторону радикальных элементов. Однако в той обстановке явного обострения классовых противоречий в Польше, какую застал Сенкевич после своего возвращения из-за границы, живучесть его прежних патриархальных симпатий и расширение личных связей с людьми

консервативных убеждений обусловили иной путь идеологического развития писателя. Вскоре после возвращения на родину в выступлениях Сенкевича стала преобладать другая линия его расхождений с позитивистами — линия разногласий в оценке истории Польши.

Автор «Селима Мирзы», и ранее выражавший свое сочувствие героям шляхетского освободительного движения, теперь открыто заявил также о своем восхищении патриотической стойкостью феодального рыцарства. В 1880 г. Сенкевич напечатал свое первое историческое произведение — повесть «Татарская неволя». Верность отчизне, христианству и даме сердца — вот триединая основа патриархальной морали героя повести Зановборского, прозвучавшей резким диссонансом позитивистскому пониманию общественного долга.

Начиная с 1881 г. писатель все настойчивее и чаще повторял мысль, мелькавшую у него и прежде, — мысль о том, что литература должна поддерживать устои существующего общественного порядка. Новым было только то, что теперь он отводил второстепенное значение критике социальных пороков по сравнению с задачей морального оздоровления общества.

Симптомы загнивания буржуазной культуры — появление натуралистических, а затем декадентских веяний, шедших с Запада, — представлялись ему опасными именно потому, что, насаждая пессимизм, отравляя души ядом сомнений, они, по его убеждению, подрывали устои существующего общественного организма. С позиции защиты этих устоев он и критиковал Золя и его школу, порицал обличительную тенденцию Ожешко, Пруса и Конопницкой. А с другой стороны, это углубление разногласий с его идейными противниками как бы заостряло чутье писателя на их художественные промахи (не случайно самый неприемлемый для него в идейном отношении роман Золя «Жерминаль» Сенкевич ставил все-таки выше всех других произведений французского писателя). Отклонения от реализма — будь ли то в сторону натуралистического объективизма, декадентского формализма или подмены изображения риторикой — воспринимались Сенкевичем как нарушение художественной нормы, и он последовательно проводит критику таких отклонений. В это время он уже отдает себе отчет в том, что был лишь попутчиком «молодых» и давно уже питал к их идеологии «неосознанное эстетическое отвращение».

В 1882 г. Сенкевич становится редактором «Слова» — органа консервативной шляхты Королевства Польского. Пропагандируя идею классового сотрудничества, этот журнал отличался от позитивистской прессы тем, что, отстаивая интересы поместного дворянства и стремясь повысить его авторитет в народе, поощрял католическую церковь, устои патриархальной нравственности и «любви к отечеству».

Такой традиционный патриотизм консервативной шляхты, при всем ее безусловно лояльном отношении к царской династии, ставил ее, однако, в некоторую оппозицию к русскому правительству, дававшую ей известное преимущество перед «угодовцами» и позитивистами. Это преимущество состояло в том, что польский национализм тех лет, хотя и служил средством отвлечения трудящихся от классовой борьбы, в то же время смыкался с общедемократическим протестом против национального гнета и в этом смысле заключал в себе элементы прогрессивного содержания. Между тем в условиях безудержного самодержавного террора в польском обществе, все еще находившемся в состоянии национальной депрессии после поражения восстания 1863 г., с особой остротой ощущалась потребность в ободряющем слове. Тем более нуждалось в «поддержании духа» патриотическое дворянство, и Сенкевич, до этого весьма пессимистически взиравший на мир, резко изменил свою позицию и стал настаивать на необходимости любой ценой поддерживать исторический оптимизм. Это заставило писателя по традиции обратиться к истории независимого польского государства, приобретшего для угнетенной нации прелесть «потерянного рая», — к той патриархальной старине, где все поражало воображение художника «величием и мощью в сравнении с ничтожеством современной жизни». Так возник его первый исторический роман «Огнем и мечом» (1884), положивший начало второму — самому противоречивому и вместе с тем наиболее значительному периоду его творчества.

Выступив с позиции патриотической шляхты в момент резкого усиления гнета со стороны России и Германии, писатель сделался выразителем патриотического негодования подавляющего большинства населения Польши. Необычайный успех романа «Огнем и мечом» побудил Сенкевича в целях «поддержания духа» написать еще два произведения: «Потоп» (1886) и «Пан Володыёвский» (1888), — которые вместе с первым составили его знаменитую эпопею — «Трилогию» из истории войн шляхетской Речи Посполитой XVII в. Соответственно двойственному значению национализма угнетенной польской нации патриотическая идея «поддержания духа» (pokrzepienia serc) тоже получила двоякий смысл — прогрессивный и реакционный. Но в разных романах соотношение этих тенденций различно.

Убежденный в том, что национальное выше классового, что родину должно любить, какой бы она ни была, Сенкевич воспевал патриотическую доблесть рыцарства безотносительно к социальным целям шляхты, что особенно отрицательно сказалось на первом романе.

Первая часть «Трилогии» — роман «Огнем и мечом» — посвящена войне польских панов против украинского народа в 1648—1651 гг. Прус, самый суровый и глубокий критик этого романа, считал важнейшим его недостатком то, что в нем не раскрыты

истинные причины трагедии — тот социальный, национальный и религиозный гнет, которому подвергался украинский народ со стороны польских магнатов, панов и ксендзов. Наиболее националистическое по духу, это произведение Сенкевича дает вместе с тем и самую искаженную картину исторической действительности. Особенно грубо искажены в романе образы Богдана Хмельницкого и Иеремии Вишневецкого.

Провоцируя националистические страсти поляков, великодержавный шовинизм помещичье-буржуазной России толкал автора «Огнем и мечом» на путь неверного осмысления современных последствий минувшей исторической драмы, побуждал его симпатизировать польским панам, несмотря на их зверскую жестокость, и в духе их представлений стилизовать картину. Стилизация истории в духе представлений шляхты о самой себе и окружавшем ее мире составляет важнейшую художественную особенность как «Огнем и мечом», так и всей «Трилогии». Так, «Огнем и мечом» изобилует множеством самых грубых искажений, но если бы они были результатом только авторского произвола, то созданная романистом картина была бы не только исторически фальшивой, но и не художественной. Между тем роман производит сильное художественное впечатление — именно потому, что все эти искажения, характеризующие тенденцию романиста, его классовые симпатии, в то же время являются верным отражением истинного отношения к происходящему главных героев: шляхтичей Скшетуского, Володыёвского, Подбипенты, Заглобы и др. В глазах шляхетских рубак, сражавшихся с крестьянством, палач украинского народа Вишневецкий, понятно, вырастал в легендарного героя, а народное восстание представлялось бунтом разнузданной и кровожадной черни.

Прошляхетским аспектом стилизации обусловлено также композиционное строение «Огнем и мечом» и, в частности, то, что генеральные битвы, завершившиеся разгромом польских войск у Желтых Вод, под Корсунью и Пилявцами, лишь упоминаются, тогда как мелкие стычки под Махновкой, Константиновом и особенно защита Збаража рисуются крупным планом и представлены как первостепенные сражения. Подобное освещение истории согласуется с воображением героев о их собственном значении, а ведь они были всего лишь частными актерами великой драмы, не решавшими ее исхода.

Восхищаясь исключительным мужеством Скшетуского, феноменальной ловкостью Володыёвского, невиданной силой Подбипенты, снисходительно посмеиваясь над неистощимым хитроумием хвастливого Заглобы, старого пьяницы, лгуна и труса, — прослеживая их судьбы в водовороте событий, романист раскрывает чрезвычайно широкую, но крайне поверхностную картину, соответствующую одностороннему взгляду этих рыцарей на мир. Сообразуясь с духом буйной рыцарской фантазии, он, несом-

менно, расходится с реальной действительностью, идет по пути романтической идеализации образов — по пути преувеличения исключительных индивидуальных качеств, выделения богатырских черт героев, которые становятся колоритными идеализированными типами польских рыцарей XVII в. Они завоевывают симпатии читателей своей удалью и патриотической самоотверженностью, а роман в целом производит противоречивое впечатление исторически фальшивой и тем не менее поэтически обаятельной картины.

Этот же метод изображения, сочетающий реалистическую типизацию с романтической идеализацией, применяется Сенкевичем и в «Потопе». Но только изображенные здесь события имеют громадное преимущество перед теми, которые были темой первого романа. В 1655—1656 гг. Речь Посполитая вела справедливую, освободительную войну со шведским нашествием, защищала свою свободу и независимость, борясь с внутренними неурядицами и магнатской изменой.

Если в первой части «Трилогии» внутренние распри шляхты были лишь едва намечены, то во второй они являются не менее важной пружиной действия, чем борьба со шведскими завоевателями, вследствие чего картина событий представляется полнее и глубже. Польское дворянство предстает перед нами дифференцированным на различные прослойки, представленные многочисленными типичными характерами главных, второстепенных и эпизодических персонажей.

Благодаря изображению различных представителей шляхетства в острых междоусобных столкновениях и частично также показу их отношения к крестьянству и горожанам их образы становятся исторически конкретнее и содержательнее, чем образы первой части «Трилогии». Идеализация шляхты резко ограничивается, распространяясь лишь на патриотических шляхтичей, известных большей частью уже по роману «Огнем и мечом». Словом, иной объект отображения, наполнив сенкевичевскую идею «поддержания духа» прогрессивным содержанием, существенно расширил возможность реалистического воспроизведения действительности и изменил характер идеализации образов. В «Потопе» она служит художественным средством возвеличения действительно положительных сторон польского воинства и, следовательно, приобретает прогрессивное значение.

От предыдущего романа вторая часть «Трилогии» выгодно отличается еще и тем, что характер ее ведущего героя Кмитица раскрывается в драматической эволюции. Вначале — это буйный пан, предводитель шляхетской братии, совершавшей партизанские налеты не только на вражеские войска, но и на мирное население своей страны. Пережив мучительные сомнения на службе у обманувших его доверие князей Радзивиллов, Кмитиц порывает с изменниками родины, становится героем обороны Ясногорского

монастыря, самоотверженным воином-патриотом. Развитие его характера, в сущности, отражает эволюцию известной части шляхетства, которая, вначале слепо доверяясь магнатам, позднее откололась от них. Показывая процесс перерастания войны со шведами в общенародное освободительное движение с участием крестьянских масс и населения городов, Сенкевич приближается к глубокому и верному отражению объективного смысла истории. В отличие от первого романа «Потоп» является исторически правдивой картиной, хотя и здесь выдерживается шляхетский аспект стилизации образов.

Именно этой стилизацией частично объясняется то, что романист, рисуя картину общенародной освободительной войны, тем не менее выдвигает на передний план рыцарское сословие, тогда как крестьянству, основной силе этого движения, отводит вспомогательную роль в изгнании шведских интервентов. Верный своей католической тенденции, он приписывает значение переломного момента в ходе войны защите Ясногорского монастыря: посягательство шведов на религиозную святыню якобы более всего возмутило польское население и слило в единый могучий поток патриотический порыв крестьян, мещан, шляхты и магнатов.

Несмотря на эти и подобные им отклонения от истины, «Потоп» является сильнейшей частью «Трилогии», а по широте охвата событий, многочисленности типов и художественной яркости картин также одним из лучших достижений польского исторического романа вообще.

В «Пане Володыёвском» — в увлекательном романе приключенческого типа — рамки действия сужаются. Описывая съезд шляхты в Варшаву на выборы короля и сторожевой быт окраин Речи Посполитой, романист немного обогатил созданную им ранее галерею типов. Но существенное преимущество последней части «Трилогии» — то, что в ней ярче, чем в предыдущих частях, раскрыты трагические последствия феодальной жестокости, лишающей людей, как это показано в образе молодого Нововейского, не только радости, но и всякого смысла в жизни. Кроме того, здесь завершена обрисовка таких полюбившихся читателю образов, как Заглоба и Володыёвский.

Значение «Трилогии» Сенкевича в истории польской литературы велико и многосторонне. Автор добился большого успеха по сравнению со своими предшественниками в искусстве раскрытия духовного облика предков. На это обратил внимание еще Жеромский, который, говоря о «Потопе», писал: «Сенкевич не умеет с археологической точностью Крашевского нарисовать жизнь наших дедов из XVII века, но он умеет чувствовать так, как чувствовали они. В „Потопе“ есть могучее дыхание минувшего века». Этим художественным открытием Сенкевич во многом был обязан новаторскому использованию польского литературного языка,

в обогащении и развитии которого ему принадлежит, по общему признанию, ведущее место среди польских прозаиков вообще. В частности, его «Трилогия» написана по существу на современном литературном языке, и в то же время она производит полное впечатление старопольской речи. Решения этой сложнейшей эстетической задачи автор «Трилогии» достиг тем, что, с одной стороны, он избегал нарочитой архаизации, а с другой — не менее тщательно избегал оборотов и словаря, не свойственных изображаемой эпохе.

Понятно, что открытые им изобразительные возможности польского слова Сенкевич использовал в соответствии со своим особым методом создания образов. Своеобразие этого метода заключается в сочетании реалистической типизации характеров с романтической идеализацией индивидуальных черт воина-феодала. Так, Подбипента — шляхтич, весьма бедный приметами своего класса и времени, — представляет собой сильно идеализированный образ богатыря. В зависимости от различной степени конкретизации обстоятельств в «Трилогии» Сенкевича наблюдается целая своеобразная градация образов — от типичных, реалистических до исключительных, романтических. Причем романтическая идеализация прошлого выполняет в «Трилогии» чрезвычайно важную идейно-эмоциональную функцию. Ею объясняется тот странный, на первый взгляд, факт, что автор «Трилогии», выступив против позитивистских тенденций с позиции далеко не прогрессивной, тем не менее завоевал симпатии широких кругов читателей. Позитивистский герой — рыцарь буржуазной наживы — по существу своему был враждебен всякой поэзии и романтике. Рыцарь же XVII в. мог являться в ореоле личной отваги и военной славы. Он мог быть поэтому опоэтизирован и возвеличен — и эта тенденция в соединении с патриотическим пафосом обеспечила Сенкевичу колоссальный успех.

Отличаясь широтой охвата событий и многочисленностью типов, романы Сенкевича поражают, однако, однообразием своего построения. Различные исторические события в них нанизываются по существу на одну и ту же фабулу, переплетаясь с развитием повторяющейся любовно-приключенческой интриги. Объединение различных типов и явлений различного времени в стандартной системе образов доказывает, что в типизации обстоятельств общественно-исторической жизни, т. е. ее особых закономерностей, автор «Трилогии» не далеко ушел от Крашевского. Недостаток синтезирующей мысли он стремился возместить традиционным способом, хорошо известным романтической литературе, — построением искусственного занимательного сюжета, который бы выражал и иллюстрировал его ведущую идею. Зато в изображении частных моментов истории он выступал, что называется, во всеоружии литературных традиций — национальных и зарубежных.

Широко используя классические образцы польской словесности XVII в.: «Ежегодники» В. Коховского, «Воспоминания» Я. Х. Пасека, «Внутреннюю войну...» С. Твардовского и др., — Сенкевич заимствовал у них не только сведения, но и следовал их духу в освещении событий и, в частности, их манере уподоблять ратные подвиги шляхты богатырским деяниям героев «Илиады». Вместе с тем автор «Трилогии» опирался и на достижения своих предшественников в области польского исторического романа (Немцевича, Бернатовича, Жевуского, Качковского, Ежа и Крашевского), а также на опыт зарубежных писателей. Из классиков мировой литературы наиболее сильное влияние на Сенкевича оказали Гомер, Шекспир и Дюма-отец, из русских романистов — Пушкин («Капитанская дочка») и Гоголь («Тарас Бульба»). Причем это влияние сказывалось не только в наследовании литературной техники, в использовании эффектных сюжетных ходов и т. д., но и в трактовке отдельных образов.

Большинство типов, изображенных в «Трилогии», имеют за собой солидную литературную традицию. Таковы, например, Володыёвский и Богун, Кмитиц и Заглоба — самый оригинальный и впечатляющий реалистический образ, способный выдержать сравнение с лучшими созданиями мировой литературы. Таким образом, свободно ориентируясь в достижениях европейской классики и опираясь на национальные традиции, Сенкевич усваивал и развивал те из них, которые были уже проверены многолетним опытом читателей и получили всеобщее признание. Благодаря своему мастерству Сенкевич сосредоточил в «Трилогии» почти все то богатство картин и образов, которые давно уже пленяли читателей, но которые прежде были рассеяны в десятках и сотнях произведений национальной литературы. Результатом такой концентрации и было то, что Сенкевич сразу же затмил всех популярнейших польских исторических романистов.

Если в «Трилогии» осуждение буржуазной действительности выразилось в противопоставлении прошлого современности, то в романе «Без догмата» (1890) писатель обратился к непосредственному анализу современности. Его внимание привлек к себе светский молодой человек — тип, хорошо известный в русской литературе под названием «лишнего человека». В прошлом люди этой сферы — например, Онегин и Печорин в России, Кордиан и Щенсный Словацкого в Польше — характеризовались разладом с породившей их средой, трагической раздвоенностью, благородным, хотя и бесплодным «кипеньем в действии пустом». К концу XIX в., в преддверии империализма, этот тип претерпел существенные изменения, обнаружив признаки явного измельчания. Подмеченная Сенкевичем метаморфоза польских представителей этого типа давала ему возможность показать разрушительное действие буржуазной действительности как источника деморализации и распространения упадочных настроений. «Роман, — писал он, —

должен быть и будет предостережением — к чему приводит жизнь без догмата, ум критический, утонченный, лишенный простоты и ни на что не опирающийся. Правда, это не спасет Плошовских, но обратит внимание на причины, которые порождают Плошовских».

Леон Плошовский — центральный герой романа, от имени которого ведется дневник, представляющий собой сплетение тонких самонаблюдений, рассуждений, афоризмов, размышлений о различных художниках и философах, об образах древней и новой литературы и т. п. Форма романа как нельзя более отвечает задаче внутреннего самораскрытия героя. Представитель родовитой шляхты, красивый и образованный молодой человек с развитым эстетическим чувством и тонким пытливым умом, он не находит, однако, применения своим способностям и знаниям, остается «гением без портфеля». Терзаемый муками вечных сомнений, предчувствиями кризиса культуры, цивилизации, общества, без любви к родине, без веры в будущее, без моральных убеждений — таким рисуется «бездогматец» Плошовский. «Волна, которая смоет нас с поверхности земли, захватит с собой больше, чем та, которая смыла со света напудренные парики и жабо. Но ведь и тем людям казалось, что вместе с ними погибает и вся цивилизация», — думает он. Сознание обреченности соединяется у него с недостатком воли, неустойчивостью желаний, с подменой нравственного начала культом красоты и себялюбием. Психология «бездогматца» — типично паразитическая. «Мне не раз приходила в голову мысль, — признается Плошовский, — что если бы у меня *не было никакого состояния, то волей-неволей я принужден* был бы взяться за какое-нибудь дело». Но в его распоряжении были «все средства для того, чтобы превратиться в сытого и веселого зверя». Плошовский находит наслаждение в эстетской погоне за красотой, в искусстве искушения женщин и в самоанализе. Поэзия, живопись, музыка, скульптура были немалой утехой для него, но они никогда не возбуждали в нем творческой страсти. Точно так же любовь Анельки занимала его лишь постольку, поскольку он мог, «перебирая струны ее души», устраивать «себе концерты» — мог услаждать свой изощренный ум созерцанием ее душевных страданий. Но он еще не дошел до крайнего предела обесчеловечивания — он и сам чувствует себя жертвой этого процесса.

По мысли автора, беда Плошовского заключалась в скептицизме — в этом новейшем порождении материалистической мысли, отравившей душу героя ядом сомнений, убившей в нем веру в бога — оплот моральной незыблемости предков. Именно в плане раскрытия этой идеи писатель противопоставляет Плошовскому Анельку — носительницу религиозного догмата, в котором она черпала силы для борьбы со своим искусителем. Однако такое плоское объяснение, вложенное автором в уста героя, опровер-

гается объективной логикой характеров, очерченных мастерскою рукой реалиста, логикой, раскрывающей истинные корни духовного растления Плошовского.

Анелька развенчивает свой догмат тем, что приносит себя ему в жертву. Подавляя в себе жажду любви и счастья, насилуя свою человеческую природу во имя христианской заповеди, она, сама того не желая, доказывает этим, что церковная мораль враждебна гуманизму и красоте жизни. Напротив, скептическое отношение к религии не только не калечит души «бездогматца» Плошовского, но, скорее наоборот, делает его образ эстетически даже более обаятельным, чем образ Анельки.

Главная причина измельчения Плошовского, лишавшая его возвышенной, прекрасной цели в жизни, заключалась в господстве буржуазных отношений, отталкивавших его своей пошлостью, внушавших ему отвращение к делу, что и побуждало героя копаться в своих переживаниях, усматривая в этом никчемном занятии свое превосходство над беззастенчивым дельцом Кромицким, энтузиастом «малых дел» Хвастовским и ему подобными тружениками мещанского «муравейника».

Поставив своей целью нарисовать образ бездеятельного человека, поглощенного одними своими переживаниями, художник, естественно, воспользовался «лирической» формой повествования — эпистолярным жанром психологического романа. В ряде европейских литератур этот жанр уже стал своего рода классической разновидностью реалистического романа. Сенкевичу эта традиция оказалась особенно близка (в частности, его произведение обнаруживает заметные следы родства с «Героем нашего времени» Лермонтова и с «Учеником» Бурже). С появлением «Без догмата» польская литература тоже обогатилась этим жанром, поднявшим ее еще на одну ступень новейших достижений европейского искусства. Но этим не ограничивается его значение.

Образ центрального героя нарисован Сенкевичем так тонко, глубоко и полно, что он представляет собой не только один из ярчайших национальных, но и общечеловеческих типов. Плошовский имел все основания сказать о себе: «Имя мое — легион». Он действительно типичен не только для польской жизни, но и во многом показателен также для жизни других стран, например России, Франции и Англии, где действовали те же разрушительные буржуазные закопы общественного развития. Этим и определяется то выдающееся место, какое отводила роману Сенкевича русская критика, в частности М. Горький, назвавший собратьев Плошовского — молодых людей XIX в. — поколением «бездогматцев». Л. Н. Толстой, восторгаясь «блестящим» мастерством автора «Без догмата», отмечал, что у польского писателя «очень тонко описана любовь к женщине», но его мнению, гораздо тоньше, чем у французов, англичан и немцев. И даже А. П. Чехов, обычно весьма сдержанный на похвалы Сенкевичу, об этом романе писал

его русскому переводчику В. М. Лаврову: «Прочел «Без догмата» с большим удовольствием. Вещь умная и интересная...»

Значительно слабее оказалось второе крупное произведение Сенкевича из современной жизни — социально-бытовой роман «Семья Поланецких» (1894). Если в романе «Без догмата» идеал цельной личности утверждался посредством обличения ее измельчения в буржуазных условиях, то в «Семье Поланецких» романист попытался представить современный антипод Плошовского. История преуспевающего шляхтича, который наживается в голодное время на спекуляции хлебом, женится на благочестивой и благопристойной Марине Плавицкой, изменяет ей и раскаивается, выкупает ее поместье и, поселившись в деревне, вместе с женою, по обычаю предков, прилежно исполняет предписания церкви и не менее усердно торгует, показалась писателю весьма поучительной. Снедаемый тоской по идеалу жизнеспособного дворянства, он увидел в сближении своего класса с буржуазией признак его возрождения, нечто положительное, и в соответствии со своей иллюзией изобразил обуржуазившегося шляхтича в ложном ореоле. «Семья Поланецких» настолько противоречива, что она даже композиционно распадается на две неравноценные половины. Первая половина романа, проникнутая пафосом обличения светского общества чванливых тунеядцев и лицемерных развратников, интригующих корыстолюбцев и доверчивых простофиль, содержит ряд превосходных реалистических типов этого круга (Плавицкий, Броничева, Кастелли, Машко и др.). Даже Поланецкий — типичнейший характер самодовольного обывателя из шляхты — вначале рисуется совсем не в привлекательном свете. Неудивительно поэтому, что Л. Н. Толстой, приступив к чтению романа, с восхищением писал о его авторе: «...Читали Поланецких с большим удовольствием. Прекрасный писатель, благородный, умный и описывающий жизнь, правда, одних образованных классов во всей широте ее...» Начиная, однако, с момента раскаяния Поланецкого повествование тускнеет в фимиаме той пошлой идиллии, которую на все лады размазывала тогдашняя мещанская литература Польши. Конец «Семьи Поланецких» настолько банален, что Чехов с презрением констатировал: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым».

По мере обострения противоречий капиталистического общества задача социальной типизации и правдивого воспроизведения современности с позиций буржуазно-ограниченного идеала становилась все труднее — и здесь коренится причина отступлений

автора «Семьи Поланецких» от критического реализма, причина появления кризисных явлений в его творчестве.

Выход из грозившего ему тупика романист нашел опять-таки на путях обращения к излюбленной им исторической эпике. Причем замысел его очередного исторического романа определенно был связан со стремлением писателя противодействовать проникновению декадентских веяний в литературу. В декадансе он видел опасный источник распространения пессимизма и — как он сам подчеркивает это — именно в целях борьбы против растления человеческих душ, во имя альтруизма все настойчивее призывал алчущих утешения под сень христианской религии. Так был создан им роман «Камо грядеши» (1896), рисующий картину преследования христиан при Нероне. Он менее всего ценен изображением истории первоначального христианства, которое в показе Сенкевича сильно модернизировано в духе официальной церковной догмы. Художник сосредоточил основное внимание на картине морально-бытового разложения рабовладельческой верхушки языческого Рима и подчеркнул оппозицию христиан к деспотизму императорской власти, их стойкость перед лицом гонений, несокрушимую веру в победу добра над злом, «царства божия» над «царством дьявола» Тем самым он вынужден был воскресить отчасти и тот своеобразный революционный дух, которым первоначальное христианство отличалось от позднейшего. Нисколько не идеализируя римский люмпен-пролетариат, жестокий и развращенный подачками, писатель показывает, что тем не менее плебс тоже не может бесконечно мириться с чудовищными злодеяниями правящей клики. С нарастанием народного протеста, усиливавшего моральное влияние христиан на здоровые элементы всех общественных групп, он и связывает перспективу неотвратимой гибели Римской империи, намечая в общем верную тенденцию ее исторического развития. Особым своеобразием творческого метода, как и важнейшей особенностью его — аспектом освещения эпохи, «Камо грядеши» существенно не отличается от «Трилогии». Только здесь, понятно, картина стилизуется не в духе шляхетских летописцев, а в духе римских писателей, главным образом в духе «Анналов» Тацита, близкого Сенкевичу и своей тоской по былому могуществу аристократии, и своим презрением к новым хозяевам жизни, и своей ненавистью к императорскому деспотизму.

Известная созвучность с мироощущением Тацита помогла Сенкевичу взглянуть на умерший мир как бы глазами живого очевидца и воскресить на страницах романа образы античных героев, создать такие колоритные типы времен Римской империи, как патриций Петроний, император Нерон и плебей Хилон. Сенкевич сумел передать в нарисованной им широкой картине быта, нравов и верований древних римлян биение пульса их жизни, своеобразие их культуры и общественного развития. Этим опреде-

ляется сила художественного воздействия «Камо грядеши» и мера его реализма — степень исторической конкретности воссоздания минувшей эпохи.

Важнейшее идейное значение «христианской эпопеи» Сенкевича состоит в том, что, показав процесс загнивания римской империи, напоминавший читателям о состоянии современного польского общества, художник тем самым подчеркнул историческую обреченность режима, основанного на насилии и несправедливости. По тщательности использования археологических данных и по глубине раскрытия исторической роли правящего класса и народных масс «Камо грядеши» знаменует собой шаг вперед в творчестве Сенкевича, являясь в то же время одним из наиболее захватывающих, увлекательных произведений исторического жанра в польской и в мировой литературе.

Вековая борьба польского народа с немецкой феодальной агрессией, страдания поляков под прусским игом и усиление политики насильственной германизации польских земель — все это издавна волновало автора «Бартека-победителя», который еще раз выразил свой патриотический протест на страницах большого исторического романа «Крестоносцы» (1900). Приурочив их выход к двадцатипятилетнему юбилею своей деятельности, Сенкевич как бы подчеркнул этим, что «Крестоносцы» — важнейший итог его многолетнего писательского труда.

Избрав темой романа борьбу поляков с Тевтонским орденом в XV в., художник заключил воссозданную им панораму событий впечатляющей картиной победы польского оружия — вдохновенным описанием разгрома Тевтонского ордена в исторической Грюнвальдской битве 1410 г. Такая мажорная концовка, воскрешая в памяти угнетенного народа славную страницу его истории, звучала призывным кличем на борьбу с исконным врагом и вселяла чувство уверенности в конечном торжестве правого дела над неправым.

И здесь романист заставляет нас смотреть на мир глазами действующих лиц, прежде всего наивными глазами юного рыцаря Збышка — главного положительного героя романа. Как и в «Трилогии», государственные деятели в «Крестоносцах» рисуются на втором плане и тоже в своеобразном преломлении, соответствующем восприятию средневекового шляхтича. Образы короля Ягелло и гроссмейстеров Ордена Конрада и Ульриха фон Юнгингенов идеализируются в соответствии с тогдашним понятием о монаршем величии; образ королевы Ядвиги сближается с иконописным портретом, как бы взятым из жития святых; образы полководцев Завиши Чарного, Зындрама из Машковиц и других уподобляются богатырям средневекового рыцарского эпоса. Зато главные герои и действующие лица, относящиеся к их среде, представляются типами, как бы выхваченными из тогдашней действительности. Таковы веселый странствующий

шляхтич Зых из Згожелиц и его дочь Ягенка; их родственник воинственный аббат из Тульчи; юмористически обрисованные варварско-дикие шляхтичи Чтан и Вильк; крестоносец Куно Лихтенштейн и др. Большая часть этих героев рисуется по тому же принципу генерализации неизменных черт характера, что и в «Трилогии». Но если там он был основным и чуть ли ни единственным, то здесь он сочетается с изображением внутренней динамики характеров почти всех ведущих персонажей. Хотя юный Збышко олицетворял романтику рыцарских приключений, а его старый дядя Мацько, жадный «на землю и крестьянские руки», видел в рыцарском ремесле практическое средство наживы, оба они вначале ближе стоят к Чтану, Вильку и Зыху, чем к аббату. И, наоборот, в конце они — владельцы крепостного замка и окрестных крестьян — становятся настоящими феодалами, естественными повелителями чтáнов и вильков. Юранд из Спыхова — страшный мститель, наводивший ужас на крестоносцев, — в конце предстает изувеченным ими калекой, юродствующим во Христе и во имя христианского милосердия прощающим своего палача и палача своей дочери Дануси. Непосредственный виновник его несчастья, такой же самоуверенный и свирепый феодал-убийца, отпущенный на свободу своей жертвой, чувствуя, что справедливость не на его стороне, терпит моральное поражение и кончает жизнь самоубийством.

И владельцы Богданьца Збышко и Мацько, и рыцарь из Спыхова, и их заклятый враг в конце являются уже не теми, кем были вначале, — их характеры меняются под влиянием общественных сдвигов, отражая развитие исторического конфликта.

Хотя авторская тенденция ограничивается утверждением идеи национального единства поляков, для изображаемой эпохи эта идея была прогрессивной и потому, несмотря на ограниченность своей задачи, Сенкевич в ряде эпизодов показывает, что прогресс шляхетского земледелия, связанный с прикреплением крестьян к земле, и интересы самого крестьянства, страдавшего от феодальных смут, требовали от всех слоев польского населения укрепления своего государства. Но этому противодействовал Тевтонский орден, не имевший никакого исторического оправдания для своей разбойничьей деятельности. Призванный быть официальным оплотом христианства, он, как показывает Сенкевич, на деле препятствовал крещению языческой Жмуди и разжигал распри между соседними княжествами, чтобы иметь постоянный предлог для вторжений, захватов и грабежей. Он культивировал среди своих воинов дух ханжества и вероломства, несовместимый с тогдашним культом рыцарской чести. Так возник конфликт, который ускорил во всех уголках польской земли пробуждение чувства народного единства и породил мысль о неизбежности решительной военной схватки с Тевтонским орденом.

Таким образом, от предыдущих исторических произведений Сенкевича «Крестоносцы» существенно отличаются принципом построения и способом раскрытия характеров. В данном случае присущий романисту пафос возвеличения рыцарской доблести вполне согласовался с объективной ролью шляхты и обеспечивал возможность более глубокого изображения истории. Поэтому сюжет этого романа, хотя и напоминает сюжеты предыдущих романов, теснее их, однако, связывается с действительностью и по существу является частным выражением общего исторического конфликта. Вследствие такого построения сюжета история в «Крестоносцах» рисуется в ее закономерном движении, а внутренняя эволюция части героев предстает как необходимый результат изменения конкретно-исторических условий их жизни. По многосторонности изображения эпохи, способу ее освещения и глубине идейного содержания «Крестоносцы», несомненно, являются лучшим и наиболее реалистическим из исторических романов Сенкевича. Кроме того, в отношении разработки традиционного мотива борьбы с немецкими захватчиками, ранее звучавшего в «Гражине» Мицкевича и «Миндовге» Словацкого, в романах Крашевского, в «Форпосте» Пруса и в стихах Конопницкой, «Крестоносцы» знаменовали собой шаг вперед не только в творчестве Сенкевича, но и в польской литературе, став одной из ярчайших страниц в истории славянских литератур вообще. «Огромная историческая отдаленность и огромная эмоциональная близость — вот два главных момента «Крестоносцев», — констатировала Конопницкая.

Но, несмотря на эти достоинства, влияние «Крестоносцев» на польский литературный процесс было не таким сильным, как влияние «Трилогии». «Трилогия» раньше задела наболевшие национальные чувства поляков, вызвала несравненно более острую борьбу мнений, и, поскольку в ней содержались все основные открытия художественного метода романиста, постольку из произведений Сенкевича именно она, а не «Крестоносцы», стала главным очагом обогащения традиций польского словесного искусства и в особенности исторической прозы.

Из произведений второго периода «Крестоносцы» были последним выдающимся достижением писателя. От замысла создать вторую трилогию, которая стала бы продолжением первой, — трилогию из времен короля Яна Собеского — художник отказался после того, как его постигла неудача с романом «На поле славы» (1905).

После 1900 г. знаменитый писатель, прежде воздерживавшийся от участия в политической борьбе, сближается с партией эндеков. По поручению ее лидеров он участвует в выборах в Булыгинскую думу, выступает с речью в поддержку соглашательского лагеря, рассчитывавшего добиться автономии Королевства Польского в составе царской империи и т. д. Но как только рево-

люция пошла на убыль, очевидной стала и беспочвенность упований польских соглашателей на добрую волю царя.

Революцию 1905 г. Сенкевич не понял. Он увидел в ней только раскол нации, разрушивший патриотическое единство поляков в их борьбе с внешними угнетателями. Писатель откликнулся на нее романом «Водовороты» (1910), где события освещаются с позиции шляхетских созерцателей-резонеров, представителей замкнутой салонной сферы, неспособных понять не только истинных причин возмущения крестьян и рабочих, но даже общественных интересов своего класса. По мысли романиста, смерть молоденькой пианистки, погибшей от пули хулигана из толпы, должна была служить художественным обоснованием пагубности революционного брожения масс. Как метко заметил один из польских критиков, автор «Водоворотов» создал в них карикатуру лишь на свой собственный талант.

Тем не менее события 1905—1907 гг. сыграли в биографии и творчестве Сенкевича и некоторую положительную роль. Крах иллюзий, связанных с надеждой на уступки царизма, и сужение социальной базы эндеков, их заметная изоляция от народных масс после революции, вынудили Сенкевича самоустраниться от политической борьбы и вновь занять по отношению к господствующим классам позицию скептического недоверия. Последнее не замедлило сказаться в некотором творческом подъеме. Уже в 1907—1908 гг. Сенкевич написал несколько аллегорических рассказов на античные сюжеты («Пир», «Что случилось однажды в Сидоне», «Суд Осириса», «Свадьба»), которые являются прозрачными памфлетами на политику царизма и пресмыкательство господствующих классов Польши перед ее угнетателями.

В 1910—1911 гг. вышла в свет повесть Сенкевича «В пустыне и в пуще». Ее герои — польский мальчик Стась Тарковский и восьмилетняя англичанка Нелли — были похищены арабами во время национально-освободительного движения в качестве заложников. После побега из плена они совершают длительное и трудное путешествие по Африке. Политический момент (выдержанная в духе Киплинга реакционная интерпретация «цивилизаторской» миссии англичан) не играет существенной роли в сюжете этого произведения. Главное здесь — поэтизация наивно-рыцарских детских мечтаний, жизнеутверждающий пафос борьбы с трудностями, поощрение любви к родине и оптимистический взгляд на мир. Автор «В пустыне и в пуще» еще раз продемонстрировал виртуозность своего мастерства, проявившуюся и в построении увлекательной, захватывающей фабулы, и в живости изображения действующих лиц, и в яркости картин природы, и в умении пробуждать в детских душах благородные порывы.

«Легионы», начатые в 1911 г., были последней попыткой писателя создать крупное произведение — цикл романов из истории польских легионов, сражавшихся в войсках Наполеона. Замысел

произведения зародился у Сенкевича еще в 1895 г. и постепенно созревал в ходе той борьбы, которая развернулась в польской историографии и беллетристике против осуждения эпохи шляхетского освободительного движения краковской исторической школой и позитивистами. Судя по всему, автора «Легионов» вдохновляла все та же идея самоотверженного служения отечеству, которая, по его убеждению, могла объединить и примирить все классы польского общества. Однако революция 1905 г. и творческий опыт Жеромского как создателя крупнейшего в польской литературе произведения из этой эпохи — эпопеи «Пепел» — не прошли бесследно для Сенкевича. Упоминания о крепостных мужиках, с которых «по-прежнему дерут шкуру», сатирический образ магната Августа Квятковского, бывшего участника антипатриотической Тарговицкой конфедерации, который великолепно уживается с прусскими властями, но боится народного восстания; горечь польских легионеров, горящих желанием сражаться за освобождение родины, но вынужденных, по воле французского императора, подавлять крестьянские бунты в Италии, — все это были несомненные симптомы наступавшего возрождения критического реализма в творчестве писателя. Мировая война 1914 г. прервала, однако, работу Сенкевича над «Легионами».

Империалистическую бойню писатель воспринял как страшное бедствие, постигшее его народ, и вскоре эмигрировал в Швейцарию, где совместно с И. Падеревским основал «Комитет вспомоществования жертвам войны в Польше». На этом поприще и оборвалась его жизнь. Он умер 15 ноября 1916 г. в швейцарском местечке Вевей. Восемь лет спустя, в ноябре 1924 г., гроб с останками писателя был перенесен в Польшу и погребен в склепе кафедрального собора св. Яна в Варшаве.

Наследие Генрика Сенкевича не исчерпывается одной беллетристикой, а его значение выходит за национальные рамки польской литературы. При жизни он был известен также как один из влиятельных и одаренных критиков. Из его многочисленных литературных обозрений, этюдов, театральных рецензий, критических отзывов о Крашевском, Ожешко, Конопницкой, Прусе, Свентоховском и многих других некоторые работы до сих пор не утратили своей научной ценности. Среди них выделяются такие его литературно-критические труды, как статья «По поводу «Коварства и любви» (1875), «Натурализм в романе» (1880), «Об историческом романе» (1889), «Письма о Золя» (1893) и «Лев Толстой» (1908). Сенкевич был также незаурядным критиком польской живописи и, в частности, большим ценителем картин Матейки.

Проходившая в ноябре 1966 г. в Варшаве юбилейная Международная сессия, посвященная творчеству Сенкевича и проблеме рецепции его произведений, убедительно подтвердила непреходящее мировое значение этого классика польской прозы. Еще при

жизни Сенкевич так полюбился широкому читателю, что, например, в России и Италии его сочинения успешно конкурировали не только с сочинениями других иностранных авторов, но даже с произведениями самых известных русских и итальянских писателей. Начиная с 1879 г. Сенкевича интенсивно переводят на многие языки мира. По данным польского ученого Юлиана Кшижановского, число выявленных библиографами переводов из Сенкевича достигало к 1950 г. почти двух тысяч, из них в России — 253 издания, в Италии — 248, в Германии и Австрии — 214, в Югославии — 179, в Чехии — 170, во Франции — 153, в Америке и Англии — 102 и т. д. Причем самым известным произведением Сенкевича — произведением, которое в конце XIX—начале XX в. занимало одно из первых мест на мировом книжном рынке, — была его христианская эпопея «Камо грядеши». Именно за этот роман Сенкевич был удостоен в 1905 г. Нобелевской премии — из польских писателей он первый стал ее лауреатом.

Широкое признание Сенкевича со стороны читателей способствовало росту интереса мировой общественности к тогдашней польской литературе, что для Польши тех лет имело огромное значение — и не только общекультурное, а и политическое, ибо выход литературных дарований на мировую арену стал в то время одним из способов напоминать миру о существовании угнетенного, но не покоренного народа и пробуждать к нему всеобщее сочувствие. На этом поприще идейной борьбы за свободную, независимую Польшу Генрику Сенкевичу из всех писателей второй половины XIX в. принадлежит самая большая заслуга.

Адольф Дыгасиньский

(1839—1902)

С творчеством Дыгасиньского в польской литературе связано зарождение натуралистического течения. Писатель начал свой путь беллетриста позже, чем другие его современники, — в пору полной зрелости буржуазного строя, обнажившей его социальные язвы, которые сделались в литературе объектом художественного исследования и источником горького разочарования для многих художников. В творчестве Дыгасиньского отчетливо отразилась реакция части передовой польской интеллигенции на идеализирующие тенденции в искусстве и ее борьба за бескомпромиссную правдивость в изображении жизни.

Страстный проповедник материалистических тенденций философского позитивизма, горячий почитатель Дарвина, демократ и народолюбец, Дыгасиньский искренне стремился служить народу. Но уродливые проявления социальных отношений он был склонен рассматривать как естественный результат основного закона природы — борьбы за существование. Это мироощущение окрашивает все его творчество — своеобразное, тесно связанное с особенностями польской национальной жизни, полное гуманистического сочувствия к «неприспособленным», слабым, угнетенным — главным героям его рассказов, повестей и романов.

Адольф Дыгасиньский родился 7 марта 1839 г. в Негославицах Пинчовского повета Келецкой губернии, где его отец, многодетный неимущий шляхтич, служил у помещика конторщиком. С детских лет будущему писателю довелось столкнуться с крайней нуждой в отчем доме, с жалкой жизнью помещичьей дворни и подневольным трудом крепостных.

Учась в Пинчове, а потом в Кельцах (1858—1860), гимназист Дыгасиньский вынужден был сам заботиться о своем содержании и служить репетитором. По окончании гимназии, чтобы собрать средства для продолжения образования, юноша в течение двух лет работал у городского архитектора. В 1862 г. он поступил на историко-филологический факультет Главной школы в Варшаве. В феврале 1863 г. Дыгасиньский присоединился к повстанцам. После разгрома восстания, отбыв полгода тюремного заключения

в Олькуше, Дыгасиньский возобновил занятия в Главной школе и вновь вынужден был оставить ее. В 1866 г. он некоторое время учился в Пражском университете, пока нужда не заставила его отказаться от учебы, вернуться на родину и стать домашним учителем.

В 1871 г. Дыгасиньский переехал в Краков и там основал пансион. Здесь началась его публицистическая и переводческая деятельность. На приобретенный капитал содержатель пансиона, убежденный сторонник позитивизма, мечтавший о распространении в Польше новейших научных воззрений на мир, открыл в 1872 г. небольшой книжный магазин со своей типографией и стал популяризировать достижения зарубежной лингвистики, естествознания и философии. Начинания Дыгасиньского вызвали озлобление в стане галицийской реакции. Когда же он выпустил в свет сочинения Дарвина и две антиклерикальные пьесы Свентоховского, краковская титулованная клика организовала форменную травлю Дыгасиньского и добилась краха издательства. В 1877 г. имущество Дыгасиньского было продано с молотка, сам же издатель бежал в Варшаву; долги, оставшиеся после банкротства, Дыгасиньский выплачивал всю жизнь.

В Варшаве Дыгасиньский сотрудничает в «Вендровце», «Ниве», «Пшеглёнде тыгоднёвом» и других журналах, где печатает научные и публицистические статьи и переводы из области философии, физиологии, литературы и педагогики (перевел, в частности, 4-томную «Логику» Милля). Он продолжает также свою педагогическую деятельность. Ему, автору «Начального обучения дома и в школе» (1883) и других педагогических работ, польская педагогика обязана популяризацией наиболее передовых по тому времени принципов обучения и воспитания.

В 1883 г. «Пшеглёнд тыгоднёвы» опубликовал рассказ Дыгасиньского «За корову», положивший начало его художественному творчеству. Сильное влияние на идейно-творческое развитие писателя оказало его сближение с объединившейся вокруг журнала радикальной группой художественной интеллигенции, прежде всего с Сыгетыньским, Виткевичем и Грушецким, вместе с которыми в 1884—1887 гг. Дыгасиньский входил в состав редакции «Вендровца». В конце 80-х годов крах «Вендровца», запрещение частной польской школы Бенни, где работал Дыгасиньский, и лишение его права преподавания в учебных заведениях, разрыв с «Пшеглёндом тыгоднёвым» и непрекращавшиеся нападки со стороны клерикально-помещичьей прессы повергли писателя в тяжелое материальное и моральное состояние. Дыгасиньский болезненно переживает крушение позитивистских иллюзий. В 1889 г., подавленный и измученный жизнью в Варшаве, Дыгасиньский навсегда покидает ее.

В поисках заработка известный писатель вынужден был возобновить свои занятия домашнего учителя. Осенью 1890 г.

Дыгасиньский делает последнюю попытку вернуться к общественной и публицистической деятельности: в качестве корреспондента «Курьера варшавского» он отправляется с партией крестьян-эмигрантов в Бразилию. Поездка приносит писателю новую горечь и разочарование. Объективностью его описаний условий жизни крестьян-эмигрантов не были довольны ни бразильские плантаторы, критически изображенные им в «Письмах из Бразилии», ни польские помещичьи круги.

3 июня 1902 г. Адольф Дыгасиньский скончался в Гродиске под Варшавой и был похоронен на кладбище в Новонзках.

Адольф Дыгасиньский

Хотя Дыгасиньский стал беллетристом лишь на 45 году жизни, его наследие, кроме множества публицистических статей, рецензий, научных трудов и переводов, насчитывает свыше 150 художественных произведений, в их числе около 20 повестей и романов.

Ценнейшую часть этого наследства составляют многочисленные рассказы и повести из сельской жизни, где изображаются варварские отношения, господствовавшие в деревне и в панской усадьбе. Нравы помещичьей дворни и повадки животных Дыгасиньский знал, как никто другой, и, создав на сюжеты из жизни «фольварка и кухни» свои лучшие произведения, впервые широко открыл этот мир для польской литературы. Зло он видел резче, чем даже ведущие из реалистов его времени. Но он неглубоко постигал причины народного горя, и потому большинство его повестей и рассказов написано как бы с позиции наблюдателя, подавленного созерцанием торжествующего зла.

В отличие от других писателей позитивистского лагеря, Дыгасиньский начал свой творческий путь в обстановке падения упований на буржуазию. Он мог еще верить в исцелительную силу науки, просвещения и воспитания, но уже не мог верить и не верил в благородную миссию предприимчивых буржуазных дельцов. Исключительно черными красками рисуются Дыгасиньским издатели, финансисты, фабриканты — словом, все преуспевающие представители так называемого делового мира — в новелле «Дни

и ночи в конторе» (1885), в романе «Новые тайны Варшавы» (1887).

В обществе, пожинавшем плоды буржуазной цивилизации, Дыгасиньский ясно видел только одну силу, безусловно противостоявшую этому порочному миру, — польского крестьянина. С его трудолюбием и неиссякаемой энергией он связывал все свои надежды и считал недостойным реалистического художника скрывать от читателей недостатки своего героя, ибо «быть мужиком уже делает честь», — говорил он. Еще в рассказе «За корову» он провозгласил своим творческим принципом изображать «мужика таким, каков он есть». Это подлинно демократическое отношение к крестьянству, свободное от барской снисходительности к бедному мужичку, у Дыгасиньского сочеталось, однако, с биологической концепцией борьбы за существование. Поэтому на практике стремление художника к суровой правде нередко приводило его к натуралистическому объективизму в освещении жизни.

В первом, уже названном рассказе, изображая батрака Домагалу, который, мстя за кормилицу семьи, за похищенную корову, убивает человека, автор как бы воздерживается от оценки нарисованного, ограничиваясь фактами, говорящими сами за себя. Произведения, где бы обличительная страсть художника проявлялась непосредственно, сравнительно редки у Дыгасиньского. К ним принадлежит, в частности, «Поджигательница» (1884) — новелла из времен крепостного права, замечательная нарисованным в ней образом мстительницы из народа — крестьянки, поджегшей сарай из мести помещику за убитого им ребенка. Но в целом для творчества Дыгасиньского, особенно первого периода (до конца 80-х годов), более характерны спокойные, бесстрастные зарисовки с натуры («На небе и на земле», 1886; «От деревни до деревни», 1886; «Дворовые драмы», 1886, и т. п.). Крестьянин в них всегда говорит своим собственным языком — языком человека, подавленного нуждою и заботами и потому ко всему равнодушного, с тупой покорностью взирающего на мир. Крестьянин у Дыгасиньского почти всегда существо ограниченное, невежественное и в силу своей невежественности подверженное примитивным инстинктам. Только привязанность к земле да трудолюбие являются тем светлым началом, которое в глазах писателя поднимает его героя над представителями других классов.

Сюжеты новелл Дыгасиньского отмечены большей частью печатью обыденности. Нет, например, ничего примечательного в истории мужика, который никогда не мог досыта наесться («Прожорливый мужик», 1887); в печальной судьбе батрачки Смигуски, всю жизнь проведшей в услужении, а на старости лет оказавшейся без крова и хлеба («При церкви», 1888); или в злоключениях деревенского парня, дрожавшего от холода, мечтавшего о сапогах как о величайшем благе и погибшего из-за них («Франт», 1889). Жестокая нужда, по Дыгасиньскому, не только

низводит крестьян до положения скотов, вынуждая голодных людей вступать в борьбу с собаками из-за дележа падали («На останках животного», 1886); она становится также источником воровства («Лесной вор», 1886) и убийства («Голод и совесть», 1897). Вообще мотивами нравственного растления, совершающегося под влиянием торжества новых, буржуазных отношений, изобилует все творчество Дыгасиньского. Этот процесс, в частности, очень ярко раскрывается в образе Кубы Гонсёра из повести того же названия (1889), невероятно жадного и скаредного мужика, который предпочитает видеть умирающих с голоду внуков, нежели расстаться с накопленными деньгами. В конце концов он также падает жертвой вожделения своих корыстолюбивых зятьев. Среди этого сборища одержимых темными инстинктами людей единственной светлой фигурой в «Кубе Гонсёре» является нищий, бродяга Палимонка, изобличающий преступников.

Наряду с нуждой и безземельем, источником крестьянских трагедий, как показывает Дыгасиньский, нередко становится ужасающее невежество — это вековое наследие феодального прошлого («Культ света», 1885). Как правило, Дыгасиньский оставляет впечатление, что веяния цивилизации не коснулись основ патриархального уклада польской деревни, что в ней по-прежнему царят застой, невежество и дикость, что если в ней что-либо и переменилось, то разве только к худшему. Характерной особенностью стиля Дыгасиньского является то, что полупатриархальная деревня с ее особым колоритом и нравами воспроизводится им посредством зарисовки будничных сценок, путем тщательного выписывания мелких бытовых деталей и повседневных разговоров, из которых перед читателем неожиданно открывается гнетущая правда о жизни крестьянства. До Дыгасиньского польская литература не знала ни таких ужасающих картин деревенских будней, ни такого образа польского мужика.

Во время своего сближения с редакцией «Глоса» (журнала, выступавшего в то время с позиций либерального народничества и польского национализма) Дыгасиньский, под ее влиянием, создал повесть «Собственники» (1887). В эскизной манере автор набросал в ней широкую картину состояния тогдашней деревни с характерными для нее драматическими конфликтами между беднотой и богачами, крестьянами и помещиками. В отличие от «Форпоста» Пруса и «Низин» Ожешко, в «Собственниках» заостряется внимание не столько на индивидуальной судьбе героев и раскрытии их психологии, сколько на целых социальных прослойках и их экономических стремлениях, определяющих процесс пореформенных преобразований в деревне. В этом произведении (художественно, правда, не столь впечатляющем, как названные повести Пруса и Ожешко, но тем не менее поражающем необычной глубиной наблюдений и верностью обобщений) писатель впервые с такой ясностью высказал также и свое общественное

кредо — выразил веру в будущее народа-земледельца и заявил о своей полной солидарности с крестьянской массой и ее борьбой за землю.

Суровые картины труда и полупатриархального быта сочетаются у Дыгасиньского с проникновенно переданным обаянием сельского пейзажа, с лирическим описанием красот природы, жизни ее крылатых и четвероногих обитателей. Животные и птицы у Дыгасиньского нередко выступают даже в роли главных героев («Собачья доля», 1887; «На защите детей», 1889; «Любовь без гнезда», 1889; «Воробьи», 1894; «Перед отлетом», 1901; «Праздник жизни», 1901, и т. д.). В иных произведениях (например, в рассказах «Что делается в гнездах», 1883; «Дворовые драмы», 1886) животным отводится если не ведущая, то во всяком случае не менее важная сюжетная функция, чем людям. Созданные им образы волка Буты («Волк, собаки и люди», 1883), лисы Помпы («Лиса», 1890), гончей Аса («Ас», 1895), безухого серого («Заяц», 1898) вошли в польскую литературу, словно человеческие персонажи. Но они отнюдь не являются персонификациями, как в баснях. Правда, если писатель изображает, например, птиц, то они различаются у него не только способом добывания пищи, голосами, оперением и тому подобными природными приметами, а и тем, что бывают кроткими или нахальными, страстными или флегматичными, легкомысленными или важными; по-разному относятся к своим родительским «обязанностям»; иногда с «нежностью» взирают на своих детенышей и даже «улыбаются». Но об этих проявлениях «морали» своих излюбленных героев писатель всегда говорит в юмористическом, шутливом тоне, сразу же оттеняющем разницу между человеческими свойствами и их подобием у представителей пернатого и животного царства.

Дыгасиньский редко повторяется даже при изображении птиц. Что же касается животных и особенно собак, то каждая из этих многочисленных дворняжек, гончих, легавых, такс или бульдогов, кроме присущих их виду признаков и внешности, отличается еще своим особым темпераментом, настроением, приобретенными повадками — словом, индивидуальным характером. По словам З. Швейковского, богатство этих «собачьих образов» у Дыгасиньского поразительно и, пожалуй, не знает себе равных в мировой литературе. Страстное увлечение Дыгасиньского — естествоиспытателя и поклонника Дарвина привело к тому, что именно в показе птиц и животных наиболее ярко раскрылось его художественное дарование. Для Дыгасиньского отношение к животным было своего рода показателем гуманности людей, и эту гуманность он старался привить читателям увлекательным повествованием о животных. Но эта увлеченность естествоиспытателя имела, однако, в творчестве Дыгасиньского и свою оборотную, отрицательную сторону.

Обобщая свои наблюдения над современными ему общественными отношениями, Дыгасиньский писал: «...Эксплуатация одних, чтобы лучше было другим. До сих пор история мира ничего другого не представляет» («В неволе у человека»). Ясное сознание порочности существующих отношений, при которых все благородное и чистое приносилось в жертву низменным побуждениям корысти и наживы, ставило писателя на грань отчаяния, делало его чрезвычайно восприимчивым к руссоистским идеям, побуждая к безоговорочному осуждению всей городской цивилизации и к бегству на лоно природы. Но и там, на лоне природы, он тоже видел бездну несовершенства и пороков, особенно в той среде, с которой он, по положению домашнего учителя, был тесно связан, — в среде служащих помещичьей усадьбы, господской челяди. Он вынужден был во многом жить ее интересами, сочувствовал ей и очень часто смотрел на окружающее сквозь призму ее восприятия. Между тем этот мирок слуг, ограниченных, униженных в своем человеческом достоинстве, вечно пресмыкающихся перед старшими и господами и тем яростнее грызущихся между собой, действительно напоминал мир животных, ведущих борьбу за существование. У художника с таким кругом наблюдений, при его страстном увлечении естествознанием, закономерно укреплялась мысль о применении дарвиновской теории для объяснения явлений человеческой жизни. К этому же склонял его растущий авторитет Золя и его школы.

Натуралистическая тенденция у Дыгасиньского сказалась прежде всего в сознательном уподоблении людей особому виду животных. Так, например, в рассказе «Что делается в гнездах» поочередно описываются «Аистово гнездо», «Соловьиное гнездо» и... «Человеческое гнездо». Причем, если аист и соловей выиграли от такого композиционного параллелизма, то крестьянин Макош явно проиграл: его образ — именно вследствие сближения с птицами — оказался социально обедненным и психологически упрощенным. Подобного рода примитивизация человеческих характеров (а Дыгасиньский вообще не был мастером сложного психологического рисунка) встречается у него довольно часто. По наблюдениям современной польской исследовательницы Д. Бжозовской, Дыгасиньский последовательнее Золя отстаивал теорию наследственности. В 1884—1886 гг. он создал даже целый цикл произведений на эту тему («На панском дворе», 1884; «Фон Молькен», 1885; «Голод и любовь», 1885; «На варшавской мостовой», 1886). Главными героями цикла являются фон Молькен, внебрачный отпрыск графа Лютовойского, и его возлюбленная Антося Галастрович, тоже незаконнорожденное дитя из княжеского рода Зброемирских. В первом произведении этого цикла теория наследственности утверждается главным образом в авторском комментарии. Такой комментарий часто присутствует в ранних произведениях писателя, приводя нередко к тому, что они начинают приобретать

черты беллетризированного трактата, что всегда было инородным для их художественной ткани («Что делается в гнездах», «Голод и любовь»). Согласно предвзятому авторскому тезису, Антосе Галастрович, героине повести «Голод и любовь», суждено было стать проституткой, так как она унаследовала от князей Зброемирских их склонность к моральному вырождению. Однако в ходе повествования читатель убеждается в надуманности этого построения: он видит, что Антосю, умную и благородную девушку, вынуждает к проституции сложное переплетение обстоятельств, из которых решающими оказываются социальные условия. Зато «Фон Молькен» — произведение типично натуралистическое, где все заведомо предрешено, где поступки героев и их судьбы обусловлены большей частью только стремлением романиста иллюстрировать тезис о значении наследственности. Несколько менее схематично последнее произведение этого цикла — повесть «На варшавской мостовой», близкая по духу «Западне» Золя.

Основой типизации характеров у Дыгасиньского служит внесоциальное деление людей на «сильных» и «слабых», взаимоотношения которых обычно становятся сюжетным стержнем повествования. Поскольку такое деление согласуется с общественным положением героев, оно частично, а иногда и полностью совпадает с реалистической типизацией их образов. Но нередко оно приводит и к отклонению от реализма, так как у Дыгасиньского «слабыми» являются не просто социально обездоленные, а преимущественно недоразвитые, физически, а то и психически неполноценные люди, не умеющие постоять за себя. Печать такой натуралистической слабости несут на себе Бартек («Волк, собаки и люди»), Оцыль («Дворовые драмы») и многие другие. Причем «слабые», как правило, приравниваются к «благородным», не приемлющим буржуазную мораль и потому погибающим — как погиб, например, крестьянин Янтек Мруз из рассказа «Недотепа» (1884) — в борьбе с «сильными», т. е. беспощадно жестокими и бессовестными. Приравнивание «благородства» к человеческой «слабости» окрашивает произведения Дыгасиньского в мрачные, пессимистические тона.

В его повестях и рассказах народная толпа представляется сборищем людей не только равнодушных к страданиям себе подобных, но и с какой-то бессмысленной жестокостью преследующих самых беззащитных. Так, от преследований толпы вынужден бежать Мацек Фула («Мацек Фула», 1896), не без ее вины погибает «прожорливый мужик» и т. д. Если по отношению к помещичьей челяди такая характеристика в какой-то мере еще оправдана, то ее распространение на все крестьянство было явным натуралистическим извращением, приобретавшим — вопреки благим намерениям писателя — упадочный смысл.

Начиная, однако, с 1889 г. натуралистическая струя в произведениях Дыгасиньского несколько слабеет. Переход Дыгасинь-

ского ко второму периоду творчества ознаменовался резким углублением пессимизма — писатель разуверился даже в пользе просвещения и воспитания. Если до этого он верил в лучшее будущее тружеников деревни и потому мог относиться к их мукам, слабостям и порокам с беспощадной объективностью, то теперь, когда его сомнения достигли крайнего предела, такая безжалостная правда о горемычных людях уже не вполне отвечала его новому мироощущению. Пережитая им полоса невзгод как бы сроднила его со всеми обездоленными, сделала его чувствительнее к их горю, которое, отзываясь в его душе нестерпимой болью, все чаще и гуще окрашивало их образы чувством авторского сострадания. Уже в самом начале второго периода появляется новелла «На гробик» (1889). На первый взгляд она как будто ничем не отличается от прежних новелл. С присущей Дыгасиньскому сдержанностью здесь рассказывается о престарелом батраке, который утонул в речке, откуда он вылавливал доски на гроб единственной дочери-кормилицы, которая, как и он, надорвала свои силы на службе у господ. Однако никаких следов прежней объективистской трактовки человеческого образа здесь нет. «На гробик» — произведение ярко реалистическое. При всем своем удивительном лаконизме эта новелла насыщена таким глубоким психологическим и социальным содержанием, которое делает ее автора прямой предтечей Жеромского.

Впрочем, для второго периода творчества Дыгасиньского более показательны крупные полотна.

Наблюдая процесс вырождения шляхты, которому он посвятил, в частности, свой рассказ «Братья Татары» (1890), Дыгасиньский написал на эту же тему также роман из времен недавнего прошлого «Пан Енджей Пищальский» (1890). В образе Пищальского — заскорузлого, невежественного и чванливого пана — представлен тип среднепоместного шляхтича-крепостника первой половины XIX в. и вместе с тем личность человека энергичного, но загубленного бессмысленным, паразитическим существованием людей его класса. В польской антишляхетской литературе образ Пищальского, несомненно, принадлежит к значительным достижениям критического реализма.

В 1890 г. Дыгасиньский, как уже говорилось, отправился в Южную Америку с заданием изучить положение польской эмиграции. Увиденное он описал сначала в «Письмах из Бразилии», потом в повести «Сломя голову» (1891), где изобразил все мучения крестьян-эмигрантов, с отчаяния пустившихся в губительное путешествие за океан.

С 1891 по 1894 г. в «Пшеглёнде тыгоднёвом» печаталось крупнейшее произведение Дыгасиньского — роман «Водка». Хотя в нем и сказались в известной степени принципы экспериментального натуралистического романа, «Водка» не является типичным образцом натуралистической литературы. Ее герои — представители

семейства Струмских и доктор философии Коперкевич, инициатор и основатель шляхетского акционерного общества по сбыту сивухи, глава династии дельцов Вильгельм Габервальд и кабатчик Кулясиньский, ксендз-фанатик Бжост и его брат — мошенник Филипп, — все это колоритные реалистические типы, обрисованные с некоторым сатирическим оттенком. Сущность противоречий буржуазного общества и его лицемерной морали раскрывается здесь достаточно полно как в сюжете, так и в характерах отдельных действующих лиц. Причем почти все поступки героев тщательно мотивированы господствующими общественными отношениями. И лишь концовка романа выдержана в духе свойственных Дыгасиньскому представлений о роли наследственности.

Из сочинений второго периода к лучшим произведениям Дыгасиньского принадлежат также повести «Любондзские драмы» (1896), «Заяц» (1898) и «Маргеля и Маргелька» (1901).

«Любондзские драмы» — едва ли ни самое блестящее по отделке и глубине обобщения произведение, в мрачном колорите которого сказалась, однако, натуралистическая односторонность художника в оценке действительности. Оно является прежде всего свидетельством краха народнических иллюзий писателя, еще недавно — в «Собственниках» — связывавшего свои надежды на оздоровление общества с развитием мелкой крестьянской собственности. В «Любондзских драмах» с потрясающей силою жизненной правды показан процесс озверения людей под влиянием роста собственнических инстинктов. На путях к богатству преуспевают только самые бессовестные и жестокие, к каким относится семейство Млошов, этих натуралистически «сильных», которые и верховодят в деревне. Превосходная передача бытовых деталей в «Любондзских драмах» сочетается с мастерской стилизацией народной речи — с тем умелым использованием диалектных форм, которое в свое время снискало популярность «Бельдонку» (1888) и благодаря которому здесь художник чрезвычайно ярко воссоздает присущий крестьянству образ мыслей и чувств.

«Заяц» — классический образец той виртуозности, с какой Дыгасиньский сближал мир животных с миром людей по сходству и контрасту того и другого. В сюжете этой повести переплетаются две контрастные линии: с одной стороны, безухого старого русака и незадачливого охотника-добряка Мальвы; с другой — браконьера Яська Тетеры и кровожадного ли́са Хвостака. Особенно удачно, с большим художественным тактом и чувством юмора, обрисована первая пара: здесь параллель между животным и человеком, не затушевывая разницы между ними, действительно — через обнаружение присущих им сходных свойств — способствует поэтизации их образов. Куба Мальва, словно затравленный заяц, переживает драму вечного страха перед более сильными, но сущность его драмы сугубо человеческая — она порождена разладом между наивной верой богобоязненного человека в действенность заповеди

любви к ближнему и той жестокой действительностью, которая угрожает ему со всех сторон.

«Маргеля и Маргелька» — повесть о доле батрачки, о ее поруганном человеческом достоинстве. Страшную обиду человеку, как показывает писатель, способны причинить не только злые люди; над Маргелей с тупой бессмысленностью и жестокостью глумится вся деревня — в угоду вековым предрассудкам, повелевающим гнушаться внебрачным материнством.

В конце своего творчества Дыгасиньский, не переставший искать моральную опору в крестьянстве, обращается к сокровищнице его мудрости, к фольклору, воплощавшему лучшие качества народной души. Так возникают его написанные для детей «Чудесные сказки» (1896). Чрезвычайно важная идейно-художественная функция придается народному мифотворчеству в новелле «Найденыш» (1897), где оно олицетворяет извечную тоску людей труда по доброте и справедливости, отсутствующих в их реальной жизни. Герой «Зайца» Мальва, несправедливо пострадавший, ищет утешения в сказке. Но даже и здесь — в сказке — существование справедливости подчас отрицается — настолько глубок был пессимизм Дыгасиньского.

Иным выражением того же духовного кризиса писателя была его уступка модернизму, под влиянием которого он создал несколько произведений («Крайний», 1890, и др.), где пытался опоэтизировать мотивы бунта сверхчеловека против непреложных законов природы и общества. Из произведений этого рода только поэтическая повесть «Праздники жизни» (1901)отмечена печатью незаурядного таланта. И чрезвычайно знаменательно, что в этой символической повести идущая от модернизма абстрактная образность (мотив извечной борьбы Светлого божества с Мрачным и др.) переосмысляется художником в духе жизнеутверждающей тенденции.

В литературу Адольф Дыгасиньский вошел прежде всего как оригинальный бытописатель польской деревни 80—90-х годов XIX в. и как один из величайших анималистов мира. Дыгасиньский был большим мастером создания настроения посредством воспроизведения пейзажа, бытовой картинки или обыденного разговора; он умел возбуждать у читателя сочувствие и симпатии к своим героям, нарисованным в самом неприглядном, подчас даже в отталкивающем виде. Ему польская литература обязана обнажением многих таких пороков национальной жизни, которых не видели или не смели касаться другие писатели его времени. Он был крупнейшим посредником между двумя поколениями реалистических писателей, художником, творчество которого являлось переходной ступенькой от достижений Ожешко, Пруса и Сенкевича к реализму следующего периода, представленному Жеромским, Реймонтом и Орканом.

Мария Конопницкая

(1842—1910)

Выдающаяся поэтесса, прозаик и литературный критик Мария Конопницкая принадлежит к поколению Элизы Ожешко, Болеслава Пруса, Генрика Сенкевича. «Мятежный», «жаждущий дух» — примечательное качество ее творческого облика. Среди писателей-современников Конопницкая особенно настойчиво обращала взор к будущему, к «обновленному миру». «Прекрасно только то, что живет; живет только то, что борется, так как жизнь человека — борьба», — эти слова писательницы стали девизом ее жизни и деятельности.

Мария Конопницкая родилась 23 мая 1842 г. в небольшом городке Сувалки, в той части Польши, которая принадлежала Российской империи. Отец Марии — Юзеф Василовский — был юристом. Он служил в Сувалках, а затем в Калише. В Калише и прошло детство поэтессы. Ее мать — Схоластыка, урожденная Турская — рано умерла, и отец сам воспитывал детей. Любя и понимая поэзию, он с ранних лет прививал им вкус к литературе. Один год провела Мария в женском пансионе сестер сакраменток в Варшаве, где познакомилась с Элизой Павловской — будущей писательницей Ожешко. Но затем вернулась домой, где ее образованием вновь занялся отец.

По-монастырски суровая, религиозная атмосфера родного дома, страстное увлечение патриотической поэзией Мицкевича, Словацкого, Красицкого наложили отпечаток на мировоззрение будущей поэтессы.

В 1862 г. двадцатилетняя Мария вышла замуж за Ярослава Конопницкого и переселилась в именье Бронов. В 1863 г., опасаясь репрессий (среди повстанцев были брат и дядя Марии), Конопницкие с новорожденным сыном уехали в Германию, откуда возвратились в Бронов в 1865 г. С годами беззаботное, счастливое настроение первых лет замужества уступает место разочарованию, духовной неудовлетворенности. В письме к Ожешко Конопницкая сравнивала потом свою жизнь тех лет с жизнью запертой в клетке птицы. В семье она чувствовала себя

Мария Кононицкая

одинокой, ей были чужды интересы мужа и его друзей, мелкопоместных шляхтичей, обычаи их общества, которого она стала сторониться .

Одиночество научило ее размышлять, жизнь в деревне раскрыла перед ней два новых мира — польскую природу и польского крестьянина. Именно в это время она воочию убедилась, как бедствует безземельный крестьянин; узнала и полюбила его песню, исполненную горя и страдания.

В Бронове Конопницкая находит на чердаке заброшенную библиотеку и начинает заниматься самообразованием. Она читает Монтеня, Кремера, Ст. Милля, Шевалье, Бокля, Рибо, Дрэпера, Шлоссера и других, ища в их трудах «пульс жизни, ее связей, законов ее развития и высоких целей самосовершенствования» (письмо к Ожешко от 9 мая 1879 г.).

Скепсис Монтеня, яростно ненавидевшего церковную схоластику, по признанию самой Конопницкой, «тараном разбил» ее наивно-религиозное детское мировоззрение. Книга польского позитивиста экономиста и социолога Юзефа Супиньского «Всеобщая физиология мира» (1860) пробудила в ней интерес к социальным наукам, к сочинениям позитивистов и естествоиспытателей. В современной философии, экономике, истории и психологии Конопницкая настойчиво искала ответы на многочисленные вопросы: о мироздании, о человеке как отдельной личности и члене общества, о социально-экономических его законах и т. п. Этот интерес с годами все более развивался.

В Бронове Конопницкая начала писать. Ее первое стихотворение «Зимнее утро» было напечатано в местной газете «Калишанин» под псевдонимом Марко в 1875 г. В 1877 г. в варшавской газете «Тыгодник илюстрованы» появилось несколько стихотворений Конопницкой, в том числе поэтических зарисовок с натуры — «В горах», которые привлекли внимание общественности к молодой поэтессе и были отмечены известным уже в те годы Генриком Сенкевичем. «Я не знаю этой поэтессы, — писал он. — Но, несомненно, эта пани или панна обладает истинным талантом, который светится в каждой строке, как луч света сквозь мглу».

В 1878 г. Конопницкая расстается с мужем и переезжает с шестью детьми к отцу в Варшаву. Но через год ее отец умирает. Для поэтессы начинается тяжелая борьба за существование. Ей приходится уроками содержать свою многочисленную семью и в этих условиях писать, прокладывать свой путь в литературе.

Начало творческой деятельности Конопницкой приходится на 80-е годы — период нового подъема польской литературы, создания лучших романов и повестей Ожешко и Пруса, осмысливающих действительность тех лет уже с позиций критического реализма. Разочарование во многих идеях позитивизма и прежде

всего в надежде на благодетельную роль ускоренного развития капитализма находит отражение в их творчестве. Конопницкая, которая в это время входит в литературную жизнь, не может не воспринять опыта этих писателей.

В ранних стихотворениях Конопницкой («Credo», «Тоска» и др.) еще заметны следы воздействия позитивизма, использование распространенной в позитивистской публицистике фразеологии, прославление прогресса, равноправия людей, призывы к совершенствованию и т. п. Однако Конопницкую интересовала больше просветительская и демократическая сторона позитивизма, ей был чужд его буржуазный, утилитарный дух. Творчество Ожешко и Пруса помогло ей резче и отчетливее увидеть конфликты эпохи, способствовало формированию ее демократических взглядов. Конопницкая не примкнула к группе поэтов-позитивистов (Вл. Бэлза, Ордон, Ю. Охорович и др.), выступавших в духе «нового времени». Не пошла она и за эпигонами романтизма (Л. Савиньский, А. Мишо). По духу ей был ближе всех Асныk — поэт-мыслитель большого таланта и лирической силы, блестящий мастер формы.

Одновременно со стихами «В дни печали», «Credo» появляются знаменитые лиро-эпические «картинки» Конопницкой: «Свободный батрак», «Субботний вечер», «Без крова» и другие, вошедшие затем в ее первый сборник стихов (1881). Представляющие собой короткую новеллу в стихах или балладу, «картинки» были основаны на материале, целиком взятом из современной жизни, непосредственно воссоздавали самые драматические моменты в судьбах «тех, кто обижен судьбою». Писательница «затронула и осветила в них целый ряд современных социальных проблем: не только нищету, голод, который преследует крестьянина, тщательно возделывающего свой маленький и неурожайный клочок земли, но и его превращение в безземельного пролетария, уход крестьянских сыновей и дочерей в город на заработки, иссушающий фабричный труд ... кошмар безработицы, неприкаянность брошенных детей ... проституцию, детоубийство ... Редкий поэт не только в нашей, но и в мировой литературе так сумеет подметить и определить самую сущность капиталистического строя, как это сделала Конопницкая в «Свободном батраке»,— писал о «Картинках» известный прогрессивный деятель того времени Казимеж Келлес-Крауз.

Пусть на себе рвет волосы от горя,
Никто не спросит, как живет голодный...
Умрет, зароют труп на косогоре...
Батрак свободный!

Перевод М. Зенкевича

— восклицает Конопницкая в этом стихотворении.

В другом стихотворении поэтесса с болью спрашивает:

Почему так безбрежна, как океаны,
И так страшна, как открытая рана, —
Пропасть, что делит людей произвольно
На угнетателей и обездоленных?

«В дни печали».
Перевод В. Журавлева

Слова о пропасти, разделяющей людей на «угнетателей» и «обездоленных», обвинения, брошенные молодой поэтессой в адрес костела, бога и религиозной морали, прозвучали в польской поэзии того времени как смелый вызов, брошенный обществу. Необходимо было обладать большим гражданским мужеством, чтобы заговорить на эти темы во весь голос.

Хотя Конопницкая и не была первооткрывательницей жанра «картинок» в польской поэзии (они были известны в конце XVIII в., а одним из ее непосредственных предшественников в нем был создатель гавэнд В. Сырокомля), однако именно ее «картинки» принесли ей славу и популярность. Они были с энтузиазмом встречены передовой молодежью и стали выдающимся явлением в польской поэзии 80-х годов. Известный польский социолог и ученый Людвиг Кшивицкий, вспоминая о днях своей молодости, назвал Конопницкую поэтом «поколения социальных бунтовщиков». Кшивицкий пишет, что его сверстникам был понятен революционный дух ее произведений, столь не похожий на «просвещенческий» характер призывов «варшавских позитивистов».

В то же время Конопницкая, многим обязанная в формировании своих взглядов позитивистской литературе, с преклонением относилась к науке, к человеку-творцу. В «Драматических отрывках» (1880) в стихотворениях «Ипатия», «Везалий» и «Галилей» она славит мужественную творческую мысль человека, осуждает религиозный фанатизм. Реакционно-католический лагерь в Польше не мог простить Конопницкой ее «безбожных и кощунственных» идей. С. Тарновский, Т. Еске-Хоиньский, Я. Гнатовский и другие критики-консерваторы ополчались против молодой поэтессы. Слишком резкое, по мнению многих рецензентов, выявление классовых противоречий, недоверие, оказываемое Конопницкой эволюционной теории общественного развития, настораживали также умеренно-либеральные круги. Продемонстрировав свою способность критически относиться к авторитетам позитивистской мысли, сыгравшим столь большую роль на начальном этапе ее умственного формирования, Конопницкая приближается к молодому, полемизирующему с позитивизмом, поколению.

В 1883 г. выходит в свет второй сборник стихотворений Конопницкой («Вторая серия»), а в 1886 — «Третья серия». Это время поэтической зрелости поэтессы, наступившей очень быстро.

Своеобразие поэтического облика Конопницкой, проявившееся уже в первом сборнике, — гражданственность, высокий нравственный дух и идеалы ее поэзии, обличительная страстность социальных картинок — дополнилось здесь новыми чертами: лирическим, задушевным и в то же время безупречно правдивым и верным по тону воссозданием переживаний, дум, внутреннего мира крестьянина. Эта новая тенденция воплотилась в ряде стилизованных в народном духе лирических стихотворений, в так называемой «народной лирике» (знаменитые циклы «На свирели», «С лугов и полей», «Слезы и песни», «Песни без эха», «Строки и звуки» и другие). Конопницкая черпает силы, вдохновение и чистую поэзию из народной жизни и песни. Отсюда берет начало реалистическая образность стиха поэтессы, его удивительная близость народной песне, которая проявляется не только в образно-смысловом содержании, но и в формальных приемах — речитативности, повторах, интонационной модулировке и т. п. Но главное — это то, что лирическим героем «народной лирики» Конопницкой стал польский мужик, мать-крестьянка — люди в сермягах. В песнях, как бы льющихся из крестьянского сердца, рассказывается о польской земле, о красоте ее лесов, лугов и полей, о горькой доле польского крестьянина. Для него даже звезды не сияют в высоком небе:

И сверкают ныне
Лишь богатых звезды,
Наши же упали
Наземь, словно слезы!

Перевод В. Арцимовича

Лирика Конопницкой впитала в себя многие особенности народной песни: мелодичность, ритмику, параллелизмы, повторы, зачины, рефрены и др. Она использует различные фольклорные песенные формы — от грустных любовных до припевок и стремительных танцевальных. Но чаще всего — это печальные песни, похожие на тихую жалобу пастушьей свирели, недаром поэтесса называла крестьянскую песню «документом народного страдания». Конопницкая не только сохранила мелодичность и напевность народной песни, но и искусно соединяла ее ритмику с современным ей польским силлаботоническим стихосложением, что придавало особенную музыкальность и оригинальность лирике поэтессы.

Конопницкая широко пользовалась приемами народной песни — параллелизмами и повторами. Они играли не только ритмическую, но и огромную смысловую роль в ее произведениях. Так, например, знаменитое стихотворение «Как король шел на войну» (положенное на музыку Кеннеманом, оно было известно в России еще при жизни Конопницкой в исполнении Шаляпина) целиком построено на повторах и противопоставлениях (ратник Стах и

король), выражающих один из главных конфликтов эпохи: противоречие между антинародной властью и народом, на плечи которого ложится бремя войны.

Ряд стихотворений третьего сборника отражал также глубокую разочарованность поэтессы своей эпохой, которую она считала лишенной героизма борьбы за попранное национальное достоинство. Она негодует против тех, кто «страдать умеет покорно» и смиренно «носит цепи своих обид» («О вы, что терпеть умеете покорно»), кто бездеятелен и примирился с неволей. Патриотические настроения писательницы, ненавидившей тех, кто проводил соглашательскую политику с царской Россией, в этом сборнике прозвучали с большой силой («Фрагменты»).

В стихах из жизни древней Греции и Рима («Sclavus saltans», «Фрески»), из прошлого других народов («Ян Гус», «Из книг пророков») Конопницкая клеймит жестокость и тиранию, воспевает борьбу за свободу и независимость. Вера в будущее, несмотря на, казалось бы, безысходное отчаяния, не угасает в сердце поэтессы:

Надеюсь без надежды — над собою
Увидеть небо голубое

«Contra spem spero»

Однако наряду с этим в творчестве Конопницкой проявляются и солидаристские иллюзии, надежда на добровольное объединение во имя освобождения родины всех, кого разделяет классовый антагонизм («На пороге» и др.). Конопницкая считала, что национального освобождения Польши можно добиться только при условии объединения, солидаризации классов. Поэтому солидаристские мотивы часто сопутствуют у нее мотивам патриотическим.

В 1884—1886 гг. Конопницкая редактирует женский журнал «Свит», выступая в нем страстной поборницей женского равноправия. Она приложила много усилий, чтобы привлечь в журнал прогрессивных писателей и тем самым превратить его в орган демократических сил польской общественности. В журнале печатались Э. Ожешко, Ю. И. Крашевский, Т. Т. Еж и другие. Однако позиция «Свита» в решении социальных вопросов была весьма умеренной, не выходила за рамки просветительства, филантропии и сочувствия к угнетенным.

В «Свите» Конопницкая печатает свои стихотворения, публицистические и литературно-критические статьи. Публицистические статьи Конопницкой отличались радикальностью, нередко в них появлялась острая критика социальных устоев общества («Банкротство эгоизма», 1884, № 11). В «Свите» писательница начала печатать серию своих очерков-репортажей «За тюремной решеткой» (1886), в которых выступила в защиту «отверженных». Представители «социального дна», уголовники, о которых она пишет в своих очерках, предстали перед читателями как жертвы «власть имущих».

В статьях «Виктор Гюго. Посмертные воспоминания» (1885) и о польской поэтессе Марии Бартусувне (1885) Конопницкая излагает свои взгляды на роль литературы в жизни общества и задачи, стоящие перед литературой и художниками. Вслед за Ожешко и Прусом она отстаивает реалистические принципы искусства, благородную цель которого она всегда видела в служении народу, в правдивом изображении его жизни. Однако примечательной чертой творчества Конопницкой и в первую очередь ее поэзии является сочетание романтических тенденций с реалистическими. Подобно романтикам, Конопницкая преклонялась перед высокими идеалами и идеями, которые должны вести за собой общество, и прежде всего — перед идеей национально-освободительной борьбы. В творчестве великих польских поэтов-романтиков — А. Мицкевича и Ю. Словацкого — она видела духовных вождей нации, стонущей в оковах рабства, и чувствовала себя их последовательницей и продолжательницей. Влияние Мицкевича и Словацкого ощутимо в гражданской и философской лирике поэтессы, в ее обращении в более поздние годы к жанру эпопеи в стихах («Пан Бальцер в Бразилии»), в ее стихосложении. Оно глубоко проникло во внутренний мир поэтессы, сложившей проникновенные строки о «певце, возвышающемся над всеми певцами», человеке, который был с народом, «всех любил, за всех страдал» («Мицкевичевский день», «Вилла Волконских» и др.). Она пишет книгу «Мицкевич, его жизнь и дух» (1899) и статьи «О первой и второй частях мицкевичевских «Дзядов» (1897), «Портреты пером» и др., в которых одна из первых решительно указывает на народность творчества поэта.

Национально-освободительные идеи, идеи интернационализма и народность революционных романтиков с новой силой зазвучали в творчестве Конопницкой. Но Конопницкая не копировала своих учителей. Истинная и притом, как писал Жеромский, «единственная» представительница новой поэзии, она не противопоставляла себя народу и сумела взглянуть на действительность глазами своих героев — «простых, верных душ». И это было одним из новых качеств ее поэзии. Даже в самом своем романтическом произведении — полуфантастической и аллегорической поэме «Имагина» (1886), особенно близкой антишляхетскому духу поэмы Словацкого «Бенёвский», Конопницкая остается автором «картинок» и «народной лирики». Самые проникновенные строки посвящает она народу, выразителем дум которого себя считает:

О! Если б не вы, простые, верные души,
Которые я нашла, как находят сокровище,
Что б я делала в хаосе мира?

«Имагина»

Конопницкой был чужд поэтический индивидуализм романтиков, и это она неоднократно подчеркивает в «Имагине». На роль

поэта она смотрела глазами писателя-реалиста, стремящегося выражать думы общества, но не возвышаться над ним, не противопоставлять себя ему.

Свободолюбивые, антишляхетские и антиклерикальные октавы «Имагины» создавались поэтессой в то время, когда варшавские позитивисты выступали против традиций романтизма, национально-освободительный характер которого для них был неприемлем. Своей поэмой «Имагина», столь близкой традициям Мицкевича и Словацкого, Конопницкая открыто полемизировала с позитивистами. Полемическая направленность «Имагины», ее подчеркнуто романтический характер выделялись на фоне творчества Конопницкой 80-х годов, развивающегося в реалистическом духе («картинки», лирика и т. п.).

В конце 80-х годов Конопницкая, вслед за Прусом, Сенкевичем и Ожешко, обращается к рассказу и новелле, и вскоре ее новеллистика выдвигается на одно из ведущих мест в польской литературе.

Первый сборник рассказов писательницы — «Четыре новеллы» — увидел свет в 1888 г. Главным героем этих рассказов является «маленький человек» — крестьяне, дворовые, городская беднота. В них уже намечаются основные черты прозы Конопницкой: прекрасное знание жизни простых людей, углубленное раскрытие характера героя и его психологии, тонкий лиризм. Так, героиня повести «Во власти закона» Ганка Бляхаж и другие многочисленные герои рассказов и новелл — это «простые, верные души». Недаром эти слова из «Имагины» Конопницкая взяла эпиграфом к сборнику рассказов «Мои знакомые» (1890). Подобно Прусу — знатоку человеческих сердец, Конопницкая умела раскрыть «проблески духа в темноте и улыбки нищеты», показать «поэзию обыденной действительности». Лучшие рассказы Конопницкой из сборника «Мои знакомые» — «Натюрморт», «Банасёва», «Марыська», «Ксаверий» — это великолепные психологические этюды большого мастера-реалиста.

Сжато, лаконично написан рассказ «Натюрморт». Сюжет его предельно прост и драматичен. По существу это всего одна сцена — прощание с покойником в больничной часовне. Описание гроба, катафалка, монахини, детей умершего, случайных прохожих — дворничихи, нищего, крестьянина — дано несколькими штрихами, но очень емко и выразительно. Вот как, например, выглядит сестра милосердия: «... Вошла тучная, приземистая монахиня, опустилась на колени перед висящим на передней стене крестом и, сразу же поднявшись, энергично, почти по-солдатски, повернулась к детям».

Разыгравшаяся в часовне сцена раскрывает трагизм нищеты, попранного человеческого достоинства. С бедняком, а тем паче покойным, никто не считается: «видно было, что времени здесь попусту не тратят. Пора тебе родиться — родись, пришла пора

помирать — помирай, и если хочешь быть похороненным, так торопись, а то ведь десяток других уже рождается или помирает».

Кульминации рассказ достигает в момент появления полуслепой старухи — матери умершего, которая отдала все свои жалкие сбережения, лишь бы ее сын был похоронен «по-настоящему». Ею руководит не только материнская любовь, но и человеческая гордость, желание проститься с сыном по-человечески, с поднятой головой, не чувствуя унижения нищеты. Однако окружающие мало реагируют на столь важное для нее обстоятельство, что «за все заплачено», их равнодушие и грубость еще более оттеняют драматизм положения.

«Натюрморт», как и многие другие рассказы Конопницкой — например, «Банасёва», «Марыська», — строятся на контрасте драматическо-эмоционального плана переживаний героев и резкого, до предела конкретного и лаконичного описания фона. Всеми деталями своих произведений Конопницкая подчеркивает обыденность изображаемого; судьбы ее героев, типичные для своего времени, раскрывают моральную силу и благородство простых людей, жестокие условия, в которые ставит их жизнь. Так, например, Банасёва, приехавшая на остаток своих дней из деревни к дочери во Львов, страдает из-за того, что она «все живет», никак не может умереть и тем самым обременяет семью дочери.

«Кто в наши дни посвящает свое перо народу, тот имеет перед собой неисчерпаемые богатства новых тем и рожденных современностью конфликтов, более того — целый мир и запас драматизма, которых хватит на всю литературу», — все поэтическое и прозаическое творчество Конопницкой 80-х годов служит подтверждением верности этих слов, сказанных поэтессой в 1888 г. в одном из откликов на современную ей польскую литературу.

В феврале 1890 г. Конопницкая покидает Польшу. С этого времени, на протяжении двадцати лет она живет за границей (в Италии, Франции, Швейцарии, Австрии). Отъезд за границу был вызван как личными, так и политическими причинами. Преследования царской цензуры, которым Конопницкая подвергалась и раньше, к этому времени особенно усилились. Творчество писательницы-демократки вызывало все нарастающее недовольство властей.

Хотя Конопницкая большую часть времени находилась за пределами Польши, лишь изредка приезжая на родину, она продолжала жить жизнью своей страны и литературы.

Углубляющийся конфликт между буржуазией и пролетариатом в конце XIX в. значительно повлиял на литературу. Эпоха империалистических отношений вызвала у молодого поколения писателей (С. Жеромский, В. Реймонт и др.) еще более критическое отношение к действительности, в их творчестве резче рас-

крывались проблемы социального неравенства, непримиримее ставилась тема национальной независимости родины, проблема национального достоинства народа. Претерпевает изменение и художественная форма, которая испытывает новые веяния — глубже становится интерес к социально-психологическому анализу и т. п.

В русле этих тенденций польской литературы критического реализма и развивалось творчество Марии Конопницкой в 90—900-е годы. Оно достигает большой интенсивности во всех областях: поэзии, прозы и критики. Отрыв Конопницкой от родины не изменил существенно ее идейно-эстетические позиции, хотя противоречия в ее мировоззрении в первые годы после отъезда усиливаются.

В ее произведениях этих лет появляются мессианистские тенденции, сильнее звучат религиозные мотивы и идея классовой солидарности. Эти противоречия особенно сильно прозвучали в драме-диалоге «Прометей и Сизиф» (1892). В ней ощущается страх перед революцией, в которой поэтесса усмотрела лишь стихийное начало. Воспевая отвагу, жертвенность и величие духа Прометея, она в образе Сизифа показала непробужденный народ, всецело подчиненный стихийным порывам. Подвиг Прометея, добывшего огонь, оказался напрасным: Сизиф поджигает город, и за это Прометей превращает его в камень.

Однако, несмотря на эти противоречия, Конопницкая нигде не выступает в защиту господствующих классов. Творчество Конопницкой 90—900-х годов обогащается новыми темами и проблемами из жизни не только польского, но и западноевропейских народов. Еще громче раздается призыв к активной борьбе за будущее польского народа, за его свободу, а после революции 1905 г. Конопницкая приходит к выводу, что народ должен сам вершить свою судьбу.

В 90—900-е годы Конопницкая издает сборники стихотворений — «Четвертая серия» (1896), «Строки и звуки» (1897), «Италия» (1901), «Мелочи из путевого блокнота» (1903), «Людям и времени» (1904), а также наиболее известные сборники рассказов: «На дороге» (1893), «Новеллы» (1897), «На Нормандском берегу» (1901) и другие.

В этот период в ее поэзии и прозе преобладает национально-патриотическая тема, которую невозможно отделить от социальных проблем и мотивов. Боевая гражданственность звучит в ее стихотворениях «Vivos voco — mortuos plango» («Зову живых, оплакиваю умерших»), в стихах, посвященных Греции («Helenica»), и в циклах «По дороге» и «Из моей библии», входящих в четвертый сборник. Она зовет молодое поколение служить народу («ведь народ и труд народный — это стержень всей вселенной»), помнить о его великой гуманистической миссии («Выйди, сын мой»).

Стихотворения этого периода создавались преимущественно за границей. Поэтому в них так сильны настроения грусти и тоски по родине.

Мне не та тяжка дорога,
Что вокруг земли змеится,
А тяжка мне та дорога,
Что от дома гонит птицу.
Тяжело не в ту минуту,
Как берет тебя могила, —
Тяжело мне в ту минуту,
Как бросаешь все, что мило.

Перевод В. Журавлева

Издалека любуется Конопницкая природой своего родного края, его тружениками. Этим чувством пронизаны циклы стихотворений «С поля и из лесу», «Песни без эха». Как и прежде, она откликается на страдания народа, в служении ему находит свое призвание:

Та звезда, что зовется моею,
Далеко отсюда сияет
Над большой голубою рекою,
Над равниной, что снегом сверкает.
Над полями стоит ропот слезный,
Над рекою — стон потаенный.
А звезда моя смотрит с неба
И внимает — плачу и стонам...

«Та звезда».
Перевод С. Городецкого

Вера в светлое будущее жила в Конопницкой постоянно, несмотря на горечь переживаний, — это ведущий мотив ее лирики 90—900-х годов. «Мы мира строители» — говорила она о себе и своих современниках. Острое чувство ответственности перед народом и его будущим, вера в силу поэтического слова, звучащие в каждом стихотворении сборника «Строки и звуки», роднит ее с великими революционными романтиками — Мицкевичем и Словацким. Обращаясь к своему современнику, она страстно зовет его идти вперед, бороться за общее дело:

Девиз твой — «будущее». В путь!
Умрешь один — утратишь мало,
С тобою боль твоя умрет,
Да, если сердце отпылало,
Вдохни простор с порывом шквала...
И примешь смерть, стремясь вперед!

«Dum spiro — spero».
Перевод А. Ревича

В 90-е годы, когда в Польше распространяются декадентские веяния, Конопницкая считает своим долгом выступить в защиту гражданского, демократического и патриотического искусства. В сборнике «Строки и звуки» появляется стихотворение «Братьям певцам», которое первоначально называлось «Декадентам».

Не нам, певцы, пристали украшенья,
Павлиньи перья яркой красоты,

— говорит поэтесса, высмеивая тех, кто источает «фальшивый свет», лишенный идеи и смысла. Декадентам она противопоставляет поэтов, которые, подобно «соснам черным в лесах осенних», находятся среди народа, чьи песни «одеты в сермягу», а голоса звучат мятежно («Братьям певцам»), песнь которых «есть дыханье миллионов» («Наша арфа»).

Почти в это же время Конопницкая в критических статьях и письмах осуждающе пишет о польских и немецких декадентах. А в поэтических произведениях неустанно призывает молодое поколение равняться на великих людей — Мицкевича, Шопена, Крашевского, Матейку и других, в которых она видит вдохновляющий пример высокой гражданственности (сб. «Людям и времени»).

За границей, не испытывая стеснений цензуры, Конопницкая открыто выступала против политики репрессии прусских и русских властей, против угодничества и предательства польской буржуазии. Так возникли ее поэмы «Сон Ермака» (1895), «Через глубины» (1900), стихотворение «О Вжесне» (1902) и знаменитая «Присяга», ставшая гимном Войска Польского во время войны с фашистской Германией.

Будущее своей родины и народа Конопницкая, подобно Мицкевичу, не мыслит без свободы «вашей и нашей» («Ave, patria»). Идея интернациональной солидарности появляется в стихотворениях на патриотическую тему: «Третий май» (1891), «Братьям чехам» (1900), «На встречу в Кромержиже» (1904). Это были политические стихотворения, в которых она клеймила тиранов, «загнавших в темницу народы». В стихотворении «Братьям чехам» она не только говорит о дружбе, соединяющей два братских народа в прошлом, но и о том, что путь их к свободе — в совместной борьбе. Однако Конопницкая несомненно идеализировала историю национально-освободительных восстаний в Польше, победы польского оружия. Это наивная идеализация присутствует в «Историческом песеннике», изданном в 1905 г. во Львове под псевдонимом Ян Сава. В стихах на историческую тему особенно сильно проявились солидаристские заблуждения поэтессы; все чаще у нее появляется образ «пястовой хаты», который символизирует патриархальное единение польского народа. Подобно романтикам, Конопницкая верила в то, что Польше предназначена главная роль в движении порабощенных народов за свою независимость. У нее появляется символический образ:

«Польша — Орлеанская дева народов». Польша, говорит она, примет на себя главный удар, «возвестив народам свободу и жизнь» («Ее образ» из цикла «Третий май», «На Юнгфрау»). Оттенок религиозности и мессианистских идей, который присутствует в ее символике (в эти годы она все чаще называет польский народ именем евангелического Лазаря), отражал сложность мировоззрения поэтессы.

В 900-е годы Конопницкая создает блестящие по художественной законченности поэтические сборники «Италия» (1901) и «Мелочи из путевого блокнота» (1903). Сонеты сборника «Италия», близкие по форме и духу «Крымским сонетам» Мицкевича, пронизаны любовью к человеку и прекрасным творениям великих мастеров прошлого, восхищением южной природой. Романтическая приподнятость сочетается в них с реалистическим видением действительности («Каголетто», «Сорренто», «В лоджиях», «Перевозчик» и др.). Реалистическая манера Конопницкой сказалась в отсутствии экзотической стилизации, в конкретности поэтических образов, исполненных большого чувства и настроения, нередко правдиво рисующих какую-нибудь сценку из жизни: «Полуголого рыбака из Карены» не волнует рассказ о далеких временах, о Тиберии; нищета и голод его столь страшны, что перед ними бледнеют все рассказы о тиранах прошлых эпох (сонет «Капри»). В стихах, посвященных итальянскому Возрождению («В Парме», цикл «Мадонна», «В Сикстинской капелле»), она воспевает величие гуманистических идеалов эпохи, жизнеутверждающий реализм искусства Микеланджело, Рафаэля, Джотто и др. Живописность и музыкальность — одна из наиболее примечательных черт сонетов и стихов итальянского цикла. Стихотворения сборников «Италия» и «Мелочи из путевого блокнота» по праву могут быть отнесены к лучшим образцам польской лирики начала XX в.

Работая над этими книгами стихов, Конопницкая занималась переводами стихотворений известной итальянской прогрессивной поэтессы Ады Негри (1870—1945), близкой ей по духу. Переводы вышли отдельной книжкой — «Недоля. Бури» в 1902 г. Конопницкая много сил отдавала переводческой деятельности. Она переводила на польский язык лирику чешского поэта Ярослава Врхлицкого, стихи немецкой поэтессы Л. Аккерман и Э. Ростана. Но особенно близка была ее сердцу революционная поэзия Генриха Гейне, творчество которого она страстно пропагандировала в Польше. В ее переводах вышли поэма «Атта Тролль», стихи и проза: «Серафима», «Рыцарь Олаф», «Еврейские мелодии», «Путевые картины», «Путешествие на Гарц» и другие произведения Гейне.

В начале 90-х годов Конопницкая дважды побывала в Рапперсвиле (Швейцария) в библиотеке Национального польского музея, где хранились архивы польской политической эмиграции. Большой интерес вызывали у нее архивные документы, связан-

ные с восстанием 1863—1864 гг. «...Эта молодежь, — писала поэтесса о его предводителях, польских революционерах-демократах, — находилась под влиянием Огарева и Герцена, Добролюбова и Чернышевского. Из ее круга вышли Зыгмунт Сераковский и Крук-Гейденрейх». Изучая опыт восстания 1863—1864 гг., Конопницкая задумывается над проблемой роли народа в борьбе за национальную независимость. В рассказах «Повести Саввы», в новелле «Год 1835» и других произведениях национально-патриотическая тема неразрывно связывается ею с социальной. В рассказе «Как погиб Сузин» (цикл «Повести Саввы»), посвященном соратнику З. Сераковского революционеру-демократу Павлу Сузину, Конопницкая, героизируя образ Сузина-командира, основное внимание сосредоточивает на раскрытии взаимоотношений Сузина с крестьянами-повстанцами, изображает его народным вожаком.

В сборнике рассказов «На дороге» (1893) патриотические мотивы сочетаются с неприкрытым осуждением соглашательских и националистических настроений в некоторой части польского общества. Так, например, рассказом «Мендель Гданский» Конопницкая откликнулась на призыв Ожешко принять участие в борьбе с антисемитизмом.

В этом сборнике был напечатан также рассказ «Дым» — поэтическое произведение, повествующее о тяжелом труде и трагической гибели молодого рабочего. Конопницкая одна из первых среди польских писателей-реалистов обратилась к жизни пролетариата («Картинки», «Субботний вечер», 1881, и др.). Будучи в гостях у дочери Софьи, которая жила в Домбровском бассейне, она живо и участливо интересовалась жизнью силезских шахтеров. Эти наблюдения были частично использованы ею в социально-психологическом очерке «Ганысек» (1904), посвященном шахтерским Гаврошам.

Жизнь за границей помогла Конопницкой увидеть разные стороны буржуазной действительности. Так родился один из ее шедевров — рассказ «Милосердие общины» (1891). С убийственным сарказмом описывается в нем сцена торгов в провинциальном швейцарском городке, аукциона по распродаже немощных стариков, которых община отдает тому, кто назначит меньшую сумму на их содержание, за что старики должны работать на своих «благодетелей». Дух расчетливости, жадности и жестокости, показывает писательница, является обычным, повседневным явлением швейцарской действительности.

Действие рассказа «Со взломом» (1892) развертывается в суде, где слушается дело маленьких «злоумышленников» — голодных пастушат, совершивших кражу. Они стащили и съели сыр и масло, но не осмелились тронуть хлеб. Перед читателем предстает безрадостная картина жизни белорусской деревни, где царит нищета, где хлеб прячут в тайниках и едят лишь по большим праздникам. Деревенским голодным детям Конопницкая противопо-

ставляет грозную бездушную силу закона, обрушившегося на детей параграфами и пунктами. Суд выносит пастушатам суровое наказание как за кражу «со взломом».

Рассказ «Со взломом» входит в сборник «Новеллы» (1897), отмеченный углублением критического осмысления действительности и психологического мастерства.

В 1901 г. появился новый сборник «На Нормандском берегу», представляющий собой десять коротких новелл, объединенных единством замысла и темы — стремлением к философскому осмыслению целого комплекса явлений, к созданию собирательного образа, к эмоционально-психологическим обобщениям. Суровая жизнь тружеников моря, борьба человека со стихией, поэтические картины нормандского пейзажа — главная тема этого сборника.

В таких прозаических произведениях 900-х годов, как «На Нормандском берегу», «Ганысек» и др., Конопницкая обращается к созданию социально-психологического типа. Стремление ввести в прозу обобщенный социально-психологический тип отражало творческие поиски писательницы, попытку более широкого художественного осмысления жизни народа в канун революции 1905 г.

Демократические, свободолюбивые идеалы Конопницкой, эволюция ее мировоззрения с наибольшей глубиной и силой отразились в самом крупном ее произведении, в эпической поэме «Пан Бальцер в Бразилии», над которой она работала с 1892 по 1908 г. Поэма была ею задумана в противовес шляхетской эпопее Мицкевича «Пан Тадеуш» как крестьянская эпопея. Эта мысль глубоко пронизывает все произведение.

Трагедия польского и украинского крестьянства, ринувшегося в 90-е годы в поисках «обетованной земли» в Америку, подействовала на Конопницкую очень сильно. Она всегда считала крестьянство основой общественного устройства. И поэтому была противницей эмиграции, которая, по ее мнению, приносила неисчислимые беды не только крестьянству, но и отрицательно сказывалась на жизни общества.

Первоначально Конопницкая задумала рассказать о трагических судьбах польских крестьян-эмигрантов, о их могучей любви к родине, которая помогла перенести им страшные мучения и возвратиться обратно. В этой трагедии крестьянства она увидела героику, столь необходимую для эпопеи. Однако революция 1905 г. раскрыла перед ней новый источник героики — борьбу. И этот новый источник героического, увиденный ею в революционной борьбе народных масс, решительно меняет замысел поэмы, ее идейное звучание. Две последние части «Пана Бальцера», написанные уже после революции 1905 г. — «В порту» и «Идем», — наполняются отзвуком революционных выступлений, охвативших Лодзь и Варшаву.

Делясь планами будущей эпопеи, Конопницкая писала: «Это большая поэма с эпическим размахом, которая раскроет судьбы направляющихся в Бразилию эмигрантов. Их постигает тяжелое разочарование, и они возвращаются домой». Эпопея названа именем героя Бальцера, от лица которого ведется рассказ — повествование о судьбах крестьян-переселенцев. Но главный герой поэмы не Бальцер, а многоликая крестьянская толпа: мазуры, крупяне, ломжинцы, плоцчане, униаты с Буга. Из рассказов крестьян и Бальцера, из авторских отступлений возникает облик Польши, страны «свободных батраков», где текут реки «слез и мук».

Не легкий хлеб — одна беда лихая
Нас разлучила с польскою землей...

Перевод М. Павловой

— говорит о себе и о всех переселенцах Бальцер.

Примечательной чертой поэмы, ее поэтическим богатством являются многочисленные сравнения, образы, метафоры, почерпнутые автором из крестьянского языка. Хотя действие ее развертывается на море и в далекой Бразилии, в ней возникает образ Польши со всей ее крестьянской жизнью, нравами и бытом.

В поэме происходит органическое слияние двух планов: эпического и лирического. Образ Бальцера писательница наделяет чертами эпического и лирического героя. Эпический план поэмы — это рассказ о судьбах эмигрантов, реалистическое раскрытие мыслей и настроений крестьянской массы, правдивое изображение природы Бразилии и далекой родины. В лирических отступлениях звучат тоска, гнев, презрение к тем, кто не дорожит отчизной. Эмоциональная, лирическая напряженность нарастает с каждой главой и достигает наивысшей точки в заключительных строфах поэмы:

О Польша-мать! В сиянье небосвода
Ты выйдешь вновь в серебряной пыли,
Омытая в купели слез народа,
И лик Зари мелькнет тебе вдали...
То Солнца луч, то заблестит Свобода,
То Новый Свет в твоей святой судьбе...
... О Мать-отчизна! Мы идем к тебе.

Это гимн родине и свободе — наиболее страстное лирическое отступление в поэме.

Эпопея «Пан Бальцер в Бразилии» концентрирует важнейшие мотивы творчества писательницы: глубокий патриотизм и демократизм, ненависть к шляхте и католическому Риму, осуждение тех, кто «решил отечество менять», проблема классового неравенства и т. п. Эпопея поражала современников достоверностью и живостью описаний. Конопницкая смотрела в «живое зеркало природы» глазами Бальцера — отсюда простота и мет-

кость народных сравнений, языка. Возникает живописная картина моря, бразильских лесов, гор, пустынь, болот, рек, пастбищ и плантаций. Реализмом и поэтичностью «Пана Бальцера» восхищался Г. Сенкевич, побывавший в Америке. Сердце и воображение Конопницкой, писал он, «летящее вслед за крестьянами в обетованные земли бразильских лесов, страдали и чувствовали неволю крестьянской общины так сильно, что она почти обрела дар ясновидения в изображении океанов и лесов... должен признаться, что там все так и есть в действительности, как она видела. Так беснуется и рычит море, когда разыграется буря, так смертоносно дышит тропическая пуща. Правда! — все правда!»

Изображая тяжкие перипетии переселенцев во время путешествия по океану, затем их разочарование и еще более тяжелые страдания в тропических лесах Бразилии, где они не только были брошены на произвол судьбы, но должны были еще отрабатывать барщину, Конопницкая гиперболизирует религиозные чувства крестьян, сравнивает их с «нищим и больным» Лазарем.

Религиозные акценты очень значительны в поэме, однако в ней совершенно отсутствует религиозная мистика. Даже тогда, когда во время изнурительного перехода громады через «бескрайние степи» и бразильские горы у многих начинаются галюцинации, облекающиеся в форму религиозных «видений», Бальцер трезво замечает, что «видения» — занятие для ксендзов, но не для народа. Следует также иметь в виду, что писательница не могла правдиво изобразить польских крестьян в тяжелейших жизненных перипетиях, не отобразив их протеста как поиска христианской справедливости. Но одновременно с этим Конопницкая показывает (начиная со второй главы), как в крестьянах зреет выливающееся в бунт активное возмущение. Громада решает возвратиться домой, на родину. В пятой главе появляется тема рабочего класса, образ красного знамени — символ революции. Эта глава исполнена искренним революционным пафосом. Конопницкая не только сочувствовала революции 1905 г., но, услышав о ее первых выстрелах, больная, приезжает из-за границы в Варшаву (в начале 1906 г.). Вот почему она с таким оптимизмом пишет:

Переросли свое ярмо рабы
И требуют ответа у судьбы
... ...
Так вышли в бой рабочие полки
... ...
Запели ... Я не знаю, что там пели[...]
Все громче, громче звуки — вот взлетели
И, словно гром, повисли в вышине.
И вместе с песней над толпой сплоченной
Заколыхались красные знамена.

Хотя крестьяне в ее поэме еще далеки от того, чтобы сознавать себя революционерами, но дух бунтарства уже овладел ими:

...Не зря ношу я про запас
Кулак кузнецкий... Я не забияка,
Но если так, пусть нас рассудит драка!

Мирная манифестация польских крестьян стихийно сливается с демонстрацией бастующих портовых рабочих. Они вместе идут на штурм биржи, и правительственные войска отступают перед ними. Если на протяжении всей поэмы Конопницкая настойчиво проводила мысль о том, что сила крестьян — в их единстве, в коллективе, то в этой главе впервые в творчестве поэтессы появляется идея классовой солидарности рабочих и крестьян.

Владеем мы единственным богатством,
И мы горды. Оно зовется братством...

Последняя часть поэмы глава «Идем» заканчивается оптимистическим устремленным в будущее гимном свободной, независимой Польше.

Революционным пафосом отмечено и другое произведение поэтессы, в котором образная символика обрела исторически конкретный смысл — стихотворение «Ключи грядущей веры» (1908). В нем прямо и ясно говорится, что ключи будущего находятся в руках народа и «народ, который сам не освободится, останется рабом».

Навстречу светлой жизни
Откройте же ворота —
Ключи любви и счастья
Лежат в руках народа!

Перевод Д. Самойлова

В это же время Конопницкая пишет заметки о своих посещениях рабочих кварталов и тюрем, в которых томились участники движения. Так возник один из последних ее рассказов «Евреечка» (1908). В нем она нарисовала образ девушки, порвавшей со своей семьей и с ее религиозными традициями, сознательно посвятившей себя революции. Конопницкая искренне сочувствовала восставшим пролетариям, она желала им победы. Но, разумеется, она далека была от понимания борьбы партий, оценивала революционные события скорее с позиций абстрактного гуманизма.

Разгром революции и обстановка реакции подействовали на нее угнетающе. Однако Конопницкая продолжала верить в идейную и моральную правоту восставших и революции — это сказалось на ее последних произведениях («Ключи грядущей веры», «Евреечка», в заключительных главах «Пана Бальцера

в Бразилии»). В своей лекции: «Толпа как социальное явление», прочитанной писательницей во Львове в 1908 г., она повторила слова, которые записала у себя в книжках много ранее: «Мы живем в эпоху наступающей социальной революции...»

В последние годы своей жизни Конопницкая, несмотря на болезнь сердца, много времени отдавала общественной деятельности. Она открывает съезд польских женщин в Варшаве в 1907 г., выступает в прессе в защиту узников царских тюрем и т. п.

Эпическая поэма «Пан Бальцер в Бразилии», представляющая собой итог почти двадцатилетней творческой деятельности писательницы, явилась выражением глубочайшей веры Конопницкой в народ и его силы. Демократический гуманизм поэтессы в этом произведении приобрел черты революционности. В польской литературе начала XX в. поэма «Пан Бальцер в Бразилии» занимает значительное место, как яркое монументальное произведение, в котором мощно прозвучала вера в революционные возможности народа.

Поэма вышла в свет незадолго до смерти писательницы. В октябре 1910 г. во Львове Мария Конопницкая скончалась.

Мария Конопницкая пользовалась большой любовью и признанием у своих современников не только в Польше, но и в России, где ее стихотворения получили широкое распространение. Творчество Конопницкой, полно отразившее думы и чаяния народа, было устремлено к грядущей жизни. Вот почему сегодня оно так близко социалистическим идеалам литературы народной Польши, и как живой звучит голос поэтессы:

И летит моя мысль к городам, что восстанут
Из гранита, который мы нынче тесали,
Слышит грохот лопат, слышит стук неустанный,
Песню гордых побед, скрежет камня и стали.
Слышит голос творцов, что, фундаменты строя,
Не склоняют голов, как былые герои.

Содержание

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ 5

СТАРОПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ (Л. В. Разумовская) 7

ЛИТЕРАТУРА ПОЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ (Л. В. Разумовская, Б. Ф. Стахеев) 21

МИКОЛАЙ РЕЙ (Л. В. Разумовская) 49

ЯН КОХАНОВСКИЙ (Л. В. Разумовская, Б. Ф. Стахеев) 61

ЛИТЕРАТУРА С КОНЦА XVI в. ДО СЕРЕДИНЫ XVIII в. (Л. В. Разумовская, Б. Ф. Стахеев) 77

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (А. В. Липатов) 109

СТАНИСЛАВ ТРЕМБЕЦКИЙ (А. В. Липатов) 151

ИГНАЦИЙ КРАСИЦКИЙ (Ю. Л. Булаховская, А. В. Липатов) 159

ЮЛИАН УРСЫН НЕМЦЕВИЧ (А. В. Липатов) 169

ЛИТЕРАТУРА 1815—1831 гг. (Б. Ф. Стахеев) 181

АДАМ МИЦКЕВИЧ (Б. Ф. Стахеев) 214

АЛЕКСАНДР ФРЕДРО (Б. Ф. Стахеев) 250

ЛИТЕРАТУРА 1832—1846 гг. (Б. Ф. Стахеев) 269

ЮЛИУШ СЛОВАЦКИЙ (Б. Ф. Стахеев) 311

ЗЫГМУНТ КРАСИНЬСКИЙ (Б. Ф. Стахеев) 339

ЛИТЕРАТУРА 1846—1863 гг. (Д. С. Прокофьева) 359

ЮЗЕФ ИГНАЦИЙ КРАШЕВСКИЙ (А. В. Липатов) 382

ЦИПРИАН КАМИЛЬ НОРВИД (А. В. Липатов) 418

ВЛАДИСЛАВ СЫРОКОМЛЯ (А. А. Илюшин) 450

ЛИТЕРАТУРА 60—80-х ГОДОВ XIX в. (И. К. Горский) 457

АДАМ АСНЫК (Е. В. Белова) 503

ЭЛИЗА ОЖЕШКО (Е. З. Цыбенко) 514

БОЛЕСЛАВ ПРУС (Е. З. Цыбенко) 536

ГЕНРИК СЕНКЕВИЧ (И. Г. Горский) 561

АДОЛЬФ ДЫГАСИНЬСКИЙ (И. К. Горский) 585

МАРИЯ КОНОПНИЦКАЯ (А. Г. Пиотровская) 596

История польской литературы, том 1

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
Академии наук СССР

Редактор издательства *Е. В. Белова*
Технические редакторы *О. М. Гуськова, Р. М. Денисова*
Художник *Т. З. Шлосберг*

Сдано в набор 31/VII 1968 г. Подп. к печ. 2/XII 1968 г. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага № 1. Усл. печ. л. 38,5. Уч.-изд. л. 38,9. Тираж 3500 экз. А-10839. Тип. зак. 1261. *Цена 2 р. 66 к.*

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

1-я типография издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1