

О СОВРЕМЕННОМ ЧЕШСКОМ РОМАНЕ

Жанр романа занимает важное место в чешской литературе XX века. Продолжая линию социального романа 20—30-х годов, чешский роман в послевоенные годы обогатился новыми художественными достижениями. Вместе с тем в его развитии сказались и те трудности, которые переживает новая литература Чехословакии.

Чешский роман последних лет характеризуется усилившимся вниманием к изображению человеческой индивидуальности, поисками более тонких и гибких приемов анализа внутренней жизни человека. Тут следует назвать «Гражданина Бриха» Я. Отченашека, «Год рождения 21-й» К. Птачника, «Картотеку живых» Н. Фрида, «Иди на зеленый свет!» Э. Валенты, «Оставишь меня — погибнешь» З. Плугаржа и ряд других. Эти достижения с удовлетворением признает вся чехословацкая критика. Однако существует тенденция в какой-то мере противопоставлять их предшествующему развитию романа в послевоенный период, которое иногда односторонне рассматривается только как «период схематизма». В связи с этим особую остроту приобретает вопрос о традиции и связанный с ним вопрос о так называемой «модерности». Под этим термином, получившим широкое распространение в чешской критике, понимается так называемый художественный язык современности, то есть общие особенности разных направлений в искусстве XX века.

* * *

В первые послевоенные годы чешские писатели оказались перед необходимостью осмыслить грандиозные исторические сдвиги в судьбе родины. Это, естественно, коснулось в первую очередь жанра романа и обусловило его тенденцию к бóльшей эпичности. Вопрос об исторических причинах Мюнхена и оккупации, осмысление недавнего прошлого и перспектив будущего страны — все эти темы не могли не привлечь внимания писателей. В послевоенные годы нашли свое продолжение тенденции чешского романа 20—30-х годов к охвату широких социальных проблем, касающихся судеб народа. Также закономерно и то, что тема новой жизни в стране, строящей социализм, стала центральной темой литературы. Поэтому нам представляется, что те чешские критики, которые выводят грехи схематизма из «мрачного владычества

темы» (выражение словацкого писателя В. Минча), несколько смешивают различные явления. Конечно, речь не идет о погоне за поверхностной актуальностью темы, порождавшей в чешской, как и в советской, литературе малохудожественные романы. Но сама по себе тематика новой литературы явилась большим новаторским достижением. И верная по существу мысль, что темой литературы является «человек, строящий плотину, а не строительство плотины», получает иногда в последнее время несколько одностороннее развитие.

Внимание к производственной обстановке, порожденное той новой ролью, которую начал играть труд в жизни, определило сильные стороны послевоенного романа в Чехословакии. И это достоинство превратилось в серьезный недостаток только там, где производственный процесс оттеснил на задний план человека. Однако существование подобных произведений вовсе не доказывает правоту тех, кто утверждал (а такие голоса раздавались в Чехословакии и получили отпор), будто труд вообще не может явиться темой художественной литературы и что именно здесь создается питательная почва для схематизма.

Мы совершенно согласны с Иржи Гаеком и другими чешскими критиками, утверждающими, что человек в романе не должен быть «подсобным материалом» для обсуждения общественных проблем, но нам хотелось бы подчеркнуть другую сторону вопроса. Одна из новаторских черт романа в обществе, строящем социализм, в том, что судьба стройки, завода, коллективного хозяйства в деревне имеет и самостоятельный интерес как плод сознательных коллективных усилий людей, как объект большого творческого горения коллектива. Все это придает «судьбе производства» тот очеловеченный, можно даже сказать поэтический интерес, которого она не могла иметь при других общественных условиях и который помогает ей стать одним из двигателей романического действия.

И разве «роман о стройке», являющейся в действительности кровным делом трудящихся, может не стать романом о людях, строителях социализма, когда речь идет о подлинно художественных произведениях? Конечно, не может. Так, например, судьба героев романа Т. Сватоплука «Ботострой без шефа» (1953) настолько тесно сплетена с судьбой обувного комбината — Ботостроя, ставшего народным достоянием, что перипетии острой борьбы старого и нового на заводе, в которой участвуют старый рабочий Паздера, редактор многотиражки Прокоп, молодая работница Сазка, определяют их судьбу. И интерес читателей к роману молодого писателя К. Ф. Седлачека «Луизана» пробуждается (1952) во многом обусловлен тем, что ему удалось изобразить борьбу за перестройку отсталой шахты «Луизана» как настоящее сражение, а героический труд шахтеров как подвиг, что придает напряженный драматизм действию. Важно, что в центре внимания многих писателей оказываются новые аспекты изображения человека: его отношение к труду и его отношение к коллективу.

Достижения литературы Чехословакии в этом направлении, неоднократно отмечавшиеся критикой, говорят о том, что само противопо-

ставление «судьбы человека» и «судьбы стройки» неправильно ввиду тесной, нерасторжимой связи обоих этих явлений, в этом — новаторская черта современного чешского романа.

Может быть, на эту сторону вопроса недостаточно обращают внимание те критики, которые видят одну из причин схематизма в распространённости «романа о стройке». Размышляя о состоянии современной чешской прозы, критик М. Юнгман пишет: «Одним из камней преткновения (для развития современной чешской прозы.— И. Б.) является знаменитый «роман о стройке», который имел до сих пор исключительную монополию при разработке современной темы. Этот тип романа, который в прошлом помог нашей прозе приблизиться к процессам действительности, в значительной мере исчерпал свои возможности. Я не имею в виду тему труда, которая всегда останется в центре писательского внимания, речь идет о типе романа, сюжетной конструкцией которого является развитие людей (в ходе стройки или организации сельскохозяйственного кооператива) и который имеет весьма ограниченный репертуар конфликтов и персонажей... Он — как истощенное поле, на котором уже не вырастает ни один колос»¹.

Выступления чехословацких критиков против сюжетов, превратившихся в шаблоны, вызывают всяческое сочувствие. Но из этого вовсе не следует, что сам тип романа, сюжетной основой которого является рост людей в ходе большого общественного дела, исчерпал свои возможности. И шаблонное использование такого построения романа не может, на наш взгляд, скомпрометировать сам его принцип, который не только, как справедливо заметил М. Юнгман, помог приблизиться к действительности, но и явился новаторским достижением новой литературы, одним из направлений, в котором происходит преодоление узкоиндивидуалистической проблематики.

Несомненно, неправ молодой писатель И. Купка, заявивший в своем выступлении 1956 года, что «роман о стройке» изжил себя. В романе самого Купки «Горячие дни» (1955), построенном как история большой стройки электростанции во Вратах, есть ряд живых и глубоко задуманных образов, острых человеческих проблем. Так, например, хорошо изображены отношения техника Рогана с женой Яной, которая оставляет его, потому что страстная преданность Рогана своему делу кажется ей фанатизмом и узостью, а его способность не щадить ни себя, ни других ради интересов стройки — жестокостью. Хорошо передана и напряженная атмосфера стройки, похожая на поле боя. Тип романа, избранный Купкой, вовсе не виноват в том, что молодой автор «преодолеет» все трудности, которые переживает стройка, разоблачив вредителей, и моментально урегулировал таким образом все конфликты, вплоть до семейных.

Из категорического противопоставления «судьбы человека» и «судьбы производства» делается вывод, что в основе сюжета романа должно быть в первую очередь развитие характеров главных героев,

¹ «Literární noviny», 1957, č. 41.

а не изображение общественных событий или процессов. Понятно, что эта точка зрения направлена против вульгаризации изображения человека как «продукта» общественных событий. Но само по себе подобное категорическое противопоставление ведет к односторонности. И лучшие художественные достижения чехословацких писателей не подтверждают его.

Не только роман о стройке зачастую не может удовлетвориться жанром истории героя, семьи или сюжетом, связанным с каким-нибудь событием в биографии персонажа. И это — одно из проявлений тенденции к эпическому синтезу. Вспомним, что Пуйманова, также тяготевавшая к созданию эпического синтеза, хотя и была, создавая своих «Людей на перепутье» (1937) и свою «Игру с огнем» (1948), чрезвычайно далека от романа о стройке, — смело ломала в этих своих произведениях традиционную композицию семейной хроники и поставила в центре второго романа историческое событие — Лейпцигский процесс. Пуйманова справедливо связала Лейпцигский процесс с дальнейшими событиями, приведшими к Мюнхену и оккупации Чехословакии фашистами. И когда прямо из здания суда читатель снова переносится в Чехословакию, то он уже иными глазами смотрит на события мирной жизни. Теперь осью действий становятся не только отдельные человеческие судьбы, но и судьба родины. И это находит художественное выражение в том, что рядом с главами, посвященными эпизодам из жизни того или иного героя, появляются главы, соответствующие этапам исторических событий трагического для Чехословакии 1938 года.

Но в то же время именно события, связанные с Лейпцигским процессом, помогают наиболее полному раскрытию центральных образов — коммуниста Гамзы, его жены Неллы. И когда в центре внимания Пуймановой в последних главах романа оказываются общественные события, она и тут умеет показать какие-то новые черты, обогащающие внутренний облик героев (вспомним, например, полную удивительного лиризма сцену, когда Нелла и Гамза сжигают документы накануне вступления в Прагу оккупантов).

В заключительной части трилогии — романе «Жизнь против смерти» (1952) — писательница еще шире вводит в действие исторические события и исторические персонажи. Это помогает раскрытию основной темы романа — изображению героического сопротивления чешского народа оккупантам. И здесь Пуйманова мастерски раскрывает связь между духовным миром человека и его местом в общественной жизни, показывает через человеческие судьбы судьбу родины.

Четкое осознание смысла и направления исторического процесса, характерное для романа социалистического реализма, позволяет писателям обнаружить особенно живое и разнообразное проявление связи судьбы героя и судьбы народа в живой человеческой практике.

В трилогии Пуймановой (1937—1952), в романах В. Ржезача «Наступление» (1951) и «Битва» (1954), Т. Сватоплука «Ботострой без шефа» и др. общественная проблематика является одним из «двигателей романического действия» именно потому, что она нашла свое органи-

ческое воплощение в сложном переплетении человеческих судеб, дающем широкую картину общественной жизни. Поэтому и представляется незаконномерным само противопоставление человеческой судьбы как основы сюжета — событиям общественной жизни.

* * *

Все сказанное не меняет того обстоятельства, что в первое послевоенное десятилетие раскрытие внутреннего мира человека в ряде произведений отошло на задний план. Однако и к этому явлению следовало бы подойти также более исторично. Одним из основных достижений литературы, развивающейся в русле социалистического реализма, явилось новое понимание роли народа как героя исторического процесса. С этим, разумеется, связано новое художественное осмысление действительности. Чешская прогрессивная литература 20—30-х годов только подошла к разрешению этой новаторской задачи (одним из первых достижений явилась в этом отношении «Сирена» Марии Майеровой, 1935). Эта сложнейшая задача встала перед писателями в первые же послевоенные годы. Новое понимание роли народа прежде всего определило осмысление огромных событий недавнего прошлого и настоящего. Однако оно не нашло у многих романистов адекватного воплощения в художественно ярких образах героев.

Поиски новой формы для выражения нового содержания привели на первых порах к попытке выразить роль коллектива путем создания так называемого «коллективного героя» — большого количества персонажей, играющих равноправную роль в произведении. «Коллективный герой» выступает в таких романах о сопротивлении чешского народа оккупантам, как «Северный вокзал» (1949) и «Санитарный поезд» (1950) А. Бранальда или «Деревня под землей» И. Марека (1949). Хотя и Мареку и Бранальду удалось дать запоминающиеся зарисовки отдельных персонажей, но в целом они не сумели глубоко и ярко изобразить своих героев. Внимание писателей сосредоточено в этих романах на истории, так сказать, коллективного действия, истории рождения коллектива. У Бранальда это — действие подпольной группы Сопротивления на одном из пражских вокзалов, у Марека — рождение боевого коллектива в труднейших и необычных условиях: целая деревня прячется в последние дни войны в заброшенной шахте от оккупантов, грозивших перед уходом уничтожить все население, «провинившееся» перед ними.

Подобные произведения, отразившие героическую борьбу народа против оккупантов, правдиво изобразив отдельные участки этой борьбы, сыграли, несмотря на отмеченные недостатки, свою положительную роль в развитии чешского романа.

Недостатки этих произведений еще более ясно проявились в первых романах о новой действительности, может быть, потому, что к этой теме обратились прежде всего молодые, малоопытные писатели. В таких романах, как «Путь открыт» (1950) Бернашковой, «Сильное поколение» (1953) Гашковой и многие другие, появляется огромное

количество персонажей, снабженных самыми скудными «анкетными» данными и отличающихся друг от друга только по возрасту и цеху, в котором они работают. Коллектив, масса представлены как механическое множество. Писатели не поднимаются еще до яркого воплощения в судьбе героя типических явлений судьбы народа.

* * *

Критик М. Юнгман в своей статье «Февраль и наша литература» пишет: «...сегодня литература действительно ставит вопросы, прямо противоположные тем, которые встали после февраля (то есть после 1948 года. — И. Б.). Если тогда делался акцент на народность, национальные традиции, политический смысл искусства, то теперь непрерывно звучат призывы к «модерности» искусства, к отваге экспериментировать и т. д. Значит ли это, что в нашей культуре произошла действительно генеральная ревизия принципов, которые были тогда признаны основой социалистического искусства?» На этот вопрос Юнгман отвечает так же, как подавляющая часть чешских писателей: «Только трус или шарлатан мог бы обвинить в тех неудачах, которые постигли многих писателей, самую идею партийного и народного искусства, свернуть его знамя и искать другого». Юнгман объясняет обостренное внимание к проблеме «модерности» догматическими ошибками прошлого, однако указывает на опасности, которые здесь таятся: «Нетерпеливое стремление познать и освоить недоступные в течение долгого времени и поэтому такие привлекательные достижения так называемого искусства «модерности» таит в себе известную опасность: понятие «модерности» иногда становится фетишем... «Модерность» отрывается от реализма, от политического смысла, понимается как самоцель для дальнейшего развития нашего искусства»¹.

Об этой же опасности говорит и Иржи Гаек в своих «Новогодних заметках» о литературе 1957 года: «Нам не принесет пользу замена догматизма — если можно так выразиться — аскетически-реалистического (Гаек имеет в виду догматическое нормативное толкование реализма. — И. Б.) догматизмом модернистским»². Действительно, нельзя не согласиться, что проблема «модерности», вопрос соотношения социалистического реализма с другими направлениями в искусстве XX века ставится в настоящее время в Чехословакии иногда односторонне, и такая постановка вопроса чревата известными опасностями.

В современных литературных спорах некоторое распространение получила точка зрения, согласно которой в период после февраля 1948 года искреннее стремление писателей немедленно овладеть методом социалистического реализма, с одной стороны, и сектантская политика догматиков и бюрократов на культурном фронте — с другой, привели к тому, что «естественное» развитие чешской литературы было прервано

¹ «Literární noviny», 1958, ч. 8.

² Там же, ч. 4.

и «естественная» традиция отброшена. Внимательное изучение историко-литературных фактов не позволяет прийти к подобным выводам.

Развитие современной чехословацкой литературы опирается на сильную и давнюю социалистическую традицию в национальной культуре. Единодушно признано, что в годы существования буржуазной республики в чешской литературе закладываются основы социалистического реализма, что пионерами его являются такие крупные писатели, как М. Майерова, С. Нейман, И. Ольбрахт, М. Пуйманова. Однако не всегда полным голосом говорится о том, что это была отнюдь не периферийная литература, что именно она по-новому решала основные вопросы, вставшие перед чешской литературой в национальном масштабе.

С. К. Нейман с полным правом заявил в 1938 году: «Мы приняли — как и все наше международное движение — это суммарное понятие (социалистический реализм), исходя из принципов, которые гораздо старше, чем это слово. Мы сражались за эти принципы, разрешая наши национальные задачи нашими национальными методами раньше, чем возникло понятие социалистический реализм»¹.

Бесспорен исторический факт, что в период между двумя войнами именно писатели, руководствующиеся социалистической точкой зрения, вносят решающий вклад в развитие романа. И. Ольбрахт, М. Майерова, М. Пуйманова оказались новаторами в разрешении общих проблем, вставших перед чешским романом в эти годы. В их творчестве получило наиболее яркое отражение стремление показать судьбу человека в свете больших социальных вопросов, характерное для чешского романа разных направлений (можно назвать романические циклы Б. Бенешовой, А. Тильшевой, И. Копты, романы Б. Клички и др.).

Писатели, овладевавшие социалистической идеологией, наиболее глубоко раскрыли истинный характер связи между человеком и движением общества, по-новому осмыслив вопрос о судьбе «маленького человека» перед лицом «общественного хаоса», мучительная неразрешенность которого по-разному проявилась у многих чешских писателей 30-х годов. И другая важнейшая для Чехословакии проблема — преодоление иллюзий буржуазного гуманизма — также нашла в произведениях Ольбрахта, Майеровой, Пуймановой свое наиболее ясное решение.

Именно в 20—30-е годы, когда не могло быть и речи о каком-либо «административном вмешательстве», о котором столько говорят некоторые критики, в роман проникает новая проблематика и он обогащается новыми приемами изображения действительности. В обстановке экономического кризиса 30-х годов и растущей угрозы для Чехословакии на первый план выдвигается демократический герой и прежде всего рабочий, а вместе с ним основной исторический конфликт между трудом и капиталом. В романах «Сирена» Майеровой, «Люди на перепутье» Пуймановой, «Ботострой» Сватоплука зазвучал грохот прокат-

¹ S. K. Neumann, Umění a politika, Praha, 1953, str. 114.

ных станов, ткацких станков, машин, изготавливающих обувь. Тогда впервые проходит по страницам чехословацкого романа шествие металлистов, шахтеров, ткачей, обувщиков. То, что обращение к теме труда, к образу демократического героя отвечало назревшим потребностям литературы, доказывает ряд произведений писателей, далеких от социалистических взглядов, но чутко прислушивающихся к запросам современности. Вспомним роман «Первая бригада» К. Чапека (1935) из жизни шахтеров. И в это же время появился в ряде романов тот самый «положительный герой современности», к которому с недоверием относятся в настоящее время некоторые критики. Мы сразу узнаем его в образах служанки Анны и рабочего-металлиста Тоника из «Анны-пролетарки» Ольбрахта (1928), в Гамзе и Францеке Антенне из романа «Люди на перепутье» Пуймановой (1937), в рабочем Мндре из «Тупика» Ржезача (1938), в коммунисте Кучере из «Кафе на главной улице» Гезы Вчелички (1932).

Другой линией развития чешского романа в 20—30-е годы был психологический роман, связанный в основном с линией критического реализма и достигший высокого художественного уровня. Однако это мастерство, за немногими исключениями, было направлено на один объект — анализ раздвоенной, осложненной, болезненной психологии интеллигента. Можно назвать романы К. Чапека «Обыкновенная жизнь» (1932) и «Метеор» (1934), романы В. Ржезача, роман И. Ольбрахта «Странная дружба актера Есения» (1919), романы Б. Клички и др. В этих произведениях сказались и различные модернистские влияния. Выработанные этим романом тонкие и по-своему эффективные приемы не годились для изображения цельного характера человека-борца и его общественной активности. Это понял, например, И. Ольбрахт. В своем романе «Анна-пролетарка» Ольбрахт не использует те приемы раскрытия человеческой психологии, которые мы встречали в его написанных незадолго до того романах «Тюрьма темнейшая» (1918) и «Странная дружба актера Есения», где основной объект изображения — сложная противоречивая психология героя. В «Анне-пролетарке» Ольбрахту не удалось еще найти синтеза изображения общественного действия героя и его внутреннего мира, и чехословацкая критика справедливо видит известный схематизм в изображении героев в этом романе. Однако несомненно, что причина этого схематизма в новизне и трудности задачи. Это относится и ко многим явлениям послевоенного чешского романа.

Очень интересен в этом отношении пример творческой эволюции одного из крупных чешских писателей Вацлава Ржезача. Ржезач является признанным мастером психологического романа. В таких произведениях, как «Черный огонь» (1940), «Свидетель» (1942), отчасти и «Рубеж» (1944), раскрытие противоречивых, темных сторон человеческой психики доведено до виртуозного мастерства. Поэтому появление «Наступления» (1951) было полной неожиданностью для всех. Роман получил высокую оценку критики и заслужил любовь читателя, но в последнее время некоторые критики упрекают Ржезача в том, что он

отказался в этом романе от глубокого раскрытия человеческой психологии. Возникает вопрос: мог ли Ржезач подойти к вставшей перед ним задаче — изобразить новые человеческие отношения с теми приемами, которыми он изображал, например, психологию писателя, мятущегося в поисках своего места в жизни. Конечно, нет, и Ржезач не мог не понять этого.

В предшествующем творчестве Ржезача его герои действовали в косной, устоявшейся среде, и их душевная жизнь не определялась их общественной практикой. Та действительность, которая предстала теперь перед романистом, настолько нова, ярка и значительна, что она не могла быть передана только с помощью анализа психологии героя.

С того самого момента, как четыре члена административной комиссии вступили в пограничное местечко Поточну и увидели наглухо запертые ворота, за которыми скрылись перепуганные немецкие обитатели деревни, с того момента, как прозвучали первые выстрелы нацистских бандитов, началась упорная борьба, и этапы этой борьбы — этапы завоевания новой жизни.

Ржезач, естественно, стремится раскрыть новую действительность широко, его интересуют и отношения чешского населения и немцев, и расслоение в среде немцев, и позиция представителей чешской буржуазии, и организация новой власти, при которой проявляется инициатива людей, никогда не думавших, что они могут играть какую-то роль в общественной жизни, и многое другое, что требует широкого, многопланового повествования. В ходе бурных событий раскрывается характер четырех главных героев, их судьба является стержнем романа, что придает ему сюжетную стройность.

Но раскрываются эти характеры, конечно, иначе, чем в предыдущих романах Ржезача. В центре внимания оказывается не пассивная рефлексия, а активное действие. Раскрытие характера активного преобразователя жизни в действии — это была задача новая не только для Ржезача, но и для многих других опытных и талантливых писателей. И к большим новаторским достижениям чешской литературы относится образ Багара в «Наступлении» потому, что Ржезачу удалось показать, какие именно качества человека и общественного деятеля позволили Багару, на первых порах представляющему в единственном числе коммунистическую организацию Поточной, возглавить и направлять усилия людей, и потому, что эти качества не являются «заранее данной», неотъемлемой принадлежностью Багара. Сила Багара, рожденная его беззаветной преданностью народу и глубоким пониманием путей к будущему, не становится меньше оттого, что ему приходится преодолевать колебания, а иногда жестоко казнить себя за совершенные ошибки. Багар — один из первых в чешской литературе живых образов нового, цельного человека, человека действия. Этот герой не мог быть изображен теми приемами, что «человек с разорванным сознанием» в предшествующих романах Ржезача. Действие героя закономерно выступило на первый план. Сказанное нами имеет отношение не

только к творчеству Ржезача. И теперь, когда настойчиво вспоминают о традиции психологических романов Ржезача, ни в какой мере не утратила значения традиция его «Наступления» и второй части трилогии — романа «Битва» (1954).

Конечно, мы не хотим сказать, что овладение новой тематикой и новым творческим методом должно сопровождаться невниманием к внутреннему миру человека. Чешская литература дала пример такого глубокого проникновения во внутренний мир человека-борца, одушевленного революционной мыслью нашего века, значение которого выходит далеко за национальные рамки, — «Репортаж» Юлиуса Фучика. А о том, что «Репортаж» в этом смысле ответил на общие запросы чешской литературы, свидетельствует другое произведение, также завоевавшее мировую славу и принадлежащее перу писателя, очень далекого от Фучика по своим политическим убеждениям, — пьеса Карела Чапека «Мать» (1938). Эта пьеса была создана писателем в последние годы жизни, когда он, включившись в антифашистскую борьбу, находит выход из творческого кризиса начала 30-х годов. Образ героини драмы «Мать» является одним из самых глубоких и художественно совершенных примеров изображения рождения новых психологических качеств человека-борца.

Большим достижением литературы, овладевающей методом социалистического реализма, уже в 30-е годы явился роман М. Пуймановой «Люди на перепутье». Успех этого произведения и в еще большей степени двух последних частей трилогии, как и ряда других произведений послевоенных лет, доказывает, что путь чешского романа идет в сторону художественного синтеза широкого эпического изображения общества и тонкого раскрытия неповторимой человеческой индивидуальности во всей ее сложности.

Говоря о традиции, нельзя не коснуться большого положительного значения опыта советской литературы, сыгравшего для чешских писателей значительную роль уже в 20—30-е годы. По выражению одного из чешских критиков, широкие эпические полотна М. Горького, А. Толстого, М. Шолохова, Н. Островского, Л. Леонова, И. Эренбурга противостояли той «симфонии нигилизма», которая звучала на Западе, поднимались к подлинному эпическому синтезу. «В этих романах слышался голос молодого мира, сражающегося за изменение общества, каждого человека и всех человеческих отношений... в них показывалось, как создается глубокое единство личного и общественного, как растет моральный потенциал советского человека...»¹.

И в наше время опыт советской литературы помогает чешским писателям в художественном изображении новой действительности, нового героя времени, в воспитании нового, социалистического сознания, в создании литературы, служащей народу, борющейся за коммунистический идеал.

¹ F. G ö t z, Vaclav Řezač, Praha, 1957, str. 56.

* * *

Как мы уже говорили, появилась тенденция противопоставлять некоторые произведения, написанные в последние годы, — всему послевоенному развитию романа, рассматривать их как своеобразные попытки преодолеть схематизм путем создания «душевной биографии героя». Особенно охотно называется в качестве примера «Гражданин Брих» Я. Отченашека (1955). Однако именно этот роман доказывает, как нам кажется, неправомерность такого противопоставления двух видов романа. В романе Отченашека, как справедливо отметила критика, центром авторского внимания является герой Франтишек Брих, его мысли, чувства, переживания, мучительные сомнения и напряженные поиски истины. Герой изображен в переломный момент своей жизни. Если кратко пересказать сюжет романа, то на вопрос, что же случилось с героем, придется ответить: февральские события 1948 года.

Эти события представлены в романе, с одной стороны, так сказать, как «факт биографии» Бриха. Февраль врывается в спокойный распорядок жизни героя, поглощенного тем, чтобы наверстать время, упущенное во время оккупации, чтобы учиться, совершенствовать свои знания юриста. Брих исповедует тот расплывчатый абстрактный гуманизм, который остался в духовном багаже многих чешских интеллигентов как наследие масариковских времен. И именно судьба этого убежденно «неполитического» человека доказывает мысль о невозможности для современного человека занять позицию «над схваткой». Бриху кажется, что происходит обычная политическая грызня, когда одна партия пытается навязать свою волю другим, он думает, что проявляет мужество и честность, демонстративно отказываясь от ответственного назначения, о котором мечтал раньше и которое было предложено ему новым руководством, он думает, что борется за свои убеждения, переписывая демагогическую антикоммунистическую листовку, которую ему подбросили. Донос его дядюшки, приспособленца Мизины, заставляет Бриха принять решение эмигрировать. Но не случайно ему не удается сохранить свою надпартийную позицию. И отнюдь не случайно, что Брих, хотя бы «без пяти минут двенадцать», отказывается от рокового шага и с границы возвращается обратно.

Этапы развития политических событий, февральский политический кризис, отставка буржуазных министров, народная демонстрация на Староместской площади, создание комитетов действия, окончательное поражение реакции, укрепление народной власти — становятся этапами биографии Бриха. Эти события сложным образом определяют все мироощущение Бриха, его отношение с сослуживцами, с дядюшкой Мизиной и даже с любимой женщиной Иреной. Чувство растерянности перед лицом непонятных Ирене событий толкает ее в поисках помощи и совета к самому честному и чистому человеку из тех, кого она знает, — Бриху, любившему ее и оставленному ею несколько лет тому назад ради Ража. А Брих не чувствует себя в силах помочь Ирене обрести уверенность, которой нет и у него. Как ни старается он

подавить свою растущую неприязнь к Ражу, объясняя ее «неджентльменским» чувством ревности, все более ясным становится, что ему не по пути с этим человеком, ненавидящим свой народ и бешено цепляющимся за свою собственность и привилегированное положение. И все сложное развитие душевной жизни Бриха, его отношения с людьми, те чувства, которые он переживает, бродя по улицам родной Праги или глядя на пограничные Шумавские горы, объясняет ту остроту видения, которая позволяет ему в последнюю минуту осознать истину. Брих почувствовал тот запах тления, которым пахнуло из «свободного мира», куда влекут его Раж и его друзья, проявившие бездну злобы, трусости, подлости и ненависти в мучительные часы ожидания проводника в пограничной хижине. Его решение вернуться с границы в Прагу вместе с Иреной — результат трудного и глубоко раскрытого процесса развития героя.

Конечно, этот процесс не мог быть изображен в безвоздушном пространстве. Представляя собой «душевную биографию героя», «Гражданин Брих» является в то же время многоплановым романом, дающим широкую картину действительности. И образ коммуниста Бартоша потому и явился творческой удачей, что он имеет в романе свое «сквозное действие», проявляющееся не только в его общественной деятельности, но и в сложных отношениях Бриха с другими сослуживцами, в стремлении преодолеть свою замкнутость и неумение сближаться с людьми, в его позднем чувстве к машинистке Марии Ланд, долго отвечавшей ему только страхом и недоверием. Важную роль в романе, в частности в эволюции Бриха, играет образ дядюшки Мизины, который является, пожалуй, самым объемным в новом чешском романе воплощением страшного в своей косности мещанства, с отчаянной цепкостью пытающегося приспособиться к новому. Таким образом, конфликт Бриха, идейные искания героя, его внутренняя борьба, положенные в основу сюжета, отнюдь не исключают широкого изображения социальной действительности, а, напротив, обогащаются и углубляются благодаря ему.

Нам думается, что выдвигание романа как «душевной биографии героя» в качестве единственного рецепта освобождения от схематизма также ведет к односторонности и не соответствует живому и многообразному процессу развития чешского романа.

Так, роман Карела Птачника «Год рождения 21-й» (1954) и роман Н. Фрида «Картотека живых» (1956), высоко оцененные критикой, не имеют центрального персонажа. У Птачника героем является, по существу, пятый взвод рабочего батальона, состоящего из чешских юношей 21-го года рождения, угнанных оккупантами на работы в Германию. А у Фрида — узники фашистского концлагеря.

Но эти романы, построенные не вокруг судьбы главного героя, отнюдь не отличаются той репортажной сюжетной рыхлостью, которая характерна для ряда послевоенных романов. В обоих романах мы видим сходную тему рождения в нечеловечески трудных условиях коллектива, одушевленного сознательной целью, способного на борьбу. Пери-

петии рождения этого коллектива составляют общий сюжет произведений, что и придает им стройность и цельность. Наряду с общим сюжетом в обоих романах существует ряд законченных, взаимопереплетающихся сюжетных линий, посвященных отдельным персонажам (например, любви чешского юноши Гонзы к немецкой девушке-антифашистке Кетэ у Птачника). И большая тема этих произведений раскрывается глубоко и художественно благодаря тому, что в обоих романах действуют живые, неповторимо индивидуальные люди, движимые своими разнообразными, отличными друг от друга стремлениями и страстями.

Нам представляется наиболее существенным вопрос о самом характере изображения человека, и справедливы многие упреки в отношении способов характеристики в ряде последних романов. Чешская критика справедливо осудила упрощенное понимание типического, которое привело к делению героев на «положительных», «отрицательных» и «колеблющихся», а также шаблонные схемы «развития» характеров в виде чудодейственной «перековки» «отрицательных» персонажей в положительных или непонятного «перерождения» «положительных» — в отрицательных.

Однако в лучших произведениях социалистического реализма в чешской литературе убедительно изображается становление человеческого характера. Достаточно вспомнить, например, образ главы шахтерского семейства мамыши Гудец в «Сирене» Майеровой или образ Ондreja Урбана в «Людах на перепутье», в котором Пуйманова отразила пробуждение сознательности у рабочих, сбитых с толку псевдодемократической демагогией. Этот процесс получает убедительное художественное воплощение именно потому, что он связан с раскрытием неповторимых индивидуальных черт Ондreja, только ему свойственного взгляда на вещи. Жизненные связи героя естественно приводят его к событиям, явившимся этапами на пути его прозрения.

Конечно, писатель, взирающий на мир с социалистической точки зрения, ясно видит общественные факторы, формирующие характер и определяющие жизненный путь человека, иногда даже независимо от сознания последнего. Но изображение этих факторов становится художественным только тогда, когда они выступают жизненно сложными и естественными, когда писателю удается глубоко вскрыть диалектику личных и классовых интересов и стремлений, случайности и общественной необходимости, далеко не всегда прямо совпадающих. Общественная закономерность находит свое глубокое выражение в судьбах героев романа З. Плугаржа «Оставишь меня — погибнешь» (1957), вызвавшего большой интерес в Чехословакии. История троих чешских юношей, эмигрировавших в 1948 году из Чехословакии, изображена как своего рода «воспитание чувств». От иллюзий о «безграничных возможностях» процветания в «мире свободной инициативы» они приходят к горькому осознанию жестокости законов, господствующих в царстве наживы и политических авантюр, законов, особенно беспощадных к людям, по собственной вине потерявшим родину, ли-

шенным защиты и поддержки. Процесс внутреннего развития героев, приведший одного из них к самоубийству, другого к полному нравственному падению и гибели во время выполнения шпионского задания, а третьего к решению любой ценой вернуться на родину, показан с большой психологической конкретностью и убедительностью.

Путь каждого из героев обусловлен его индивидуальным характером, его прошлым, его духовным багажом, наконец, в известной мере случайностью. Но в их судьбах присутствует и историческая закономерность, которая их в конечном счете определяет. И это очень важно для современного чешского романа.

Многие критики и писатели видят универсальный способ борьбы со схематизмом в интенсивном использовании различных приемов современного психологического романа — внутреннего монолога, потока сознания, вторжения писателя в сферу подсознательного. Для рассмотрения этих вопросов мы остановимся более подробно на некоторых произведениях, которые вызвали оживленную дискуссию и в Чехословакии.

Чехословацкая критика относит к выдающимся романам последних лет произведения Норберта Фрида «Картотека живых» и Эдварда Валенты «Иди на зеленый свет!» (1956). Оба названных романа объединяет общая тема — изображение жизни под давящей властью фашизма, у Фрида — в условиях фашистского концлагеря, а у Валенты — в оккупированной Чехословакии. Несомненно, что общее в этих романах — внимание к человеческой индивидуальности, но это общее качество находит в каждом случае свое особое воплощение и говорит о разных путях возможного решения вопроса. Как мы уже отмечали, в романе Фрида нет главного героя, хотя значительную роль играет образ пражского интеллигента Зденека, заключенного в фашистский концлагерь. Вместе с тем образ Зденека и образ героя Валенты — писателя и профессора Карела Шимона сближает то, что они даны в эволюции, история этих героев — это история преодоления индивидуалистических предрассудков, осознание своей неразрывной связи с коллективом, с народом, осознание своего долга как участника общественной жизни.

В этом отношении оба романа близки к «Гражданину Бриху» Отченашека. И все они вместе свидетельствуют против мнения, высказанного известным словацким критиком Яном Рознером о том, что тема «прозрения» героя, обретение им правильного пути в жизни, занявшая центральное место в чешском и словацком романе, ведет его к схематизму. Разве не эта тема настойчиво ставится всем мировым романом? Следует только не забывать, что подлинную значительность эта проблема приобретает только тогда, когда эволюция героя рассматривается не как поверхностно социологически понятое «прозрение», а затрагивает весь эмоциональный и духовный мир персонажа, связывается с общими вопросами о смысле человеческого существования.

Подобный подход к изображению человека вынуждает писателя рассматривать человеческую психологию в тесной связи с широкой дей-

ствительностью и позволяет ему показать через индивидуальные судьбы большие общественные закономерности. Именно такую роль играет изображение человеческой индивидуальности и в романе Н. Фрида «Картотека живых». В глубоко враждебной человеку, напряженной удушливой обстановке фашистского концлагеря, где все сделано для того, чтобы придавить человека, пробудить в нем все дурное, уничтожить его сначала нравственно, а потом и физически, действуют живые люди в их индивидуальной сложности, с их часто едва уловимыми особенностями, надеждами и воспоминаниями, привычками и странностями.

Фрид прибегает к разным художественным приемам изображения персонажей, он раскрывает внутренний мир человека, непосредственно анализируя его чувства и мысли (как при характеристике Зденека) или определяя человека через его поступки, как Фроша. И даже когда речь идет об эпизодической фигуре, на страницах романа выступает живой, неповторимый человек, в котором положительные и отрицательные качества переплетаются так же естественно, как в действительности.

Но именно здесь мы подходим к качеству, отличающему реалистическое мастерство Фрида от мастеров психологического анализа типа Пруста и Джойса. Мастерски переданное единичное в человеке не сводит у Фрида на нет общего, тех законов, которым человек подчиняется и которые, в конечном счете, определяются законами исторического развития. Какими бы индивидуальными качествами ни обладали эсэсовцы, та безграничная власть над жизнью заключенных, которая им дана, одинаково порождает бесчеловечность и в трусливом кухеншефе, и в злобной и истеричной мегере Россхаупт.

«Я хотел отразить в книге свою веру в человека и показать то, что мешает ему быть добрым», — писал Фрид. Вера в человека составляет основной пафос его романа. В человеке, заключенном в лагерь и обреченном на унижение и подавление, сохраняется и подлинно человеческое, то, что толкает его на протест. И это подлинно человеческое начало озаряет непроглядный мрак лагерной жизни. Оно проявляется в мужественном поступке испанского коммуниста Диэго, оказавшего открытое сопротивление лагерным порядкам и осмелившегося по-человечески похоронить венгерскую девушку, погибшую в лагере; и в той помощи, которая оказывается больным товарищам; и в попытках укрыть заключенных, обреченных на смерть; и в мужественной борьбе врачей против намерений эсэсовцев скрыть эпидемию сыпного тифа, вспыхнувшего в лагере.

Писатель показывает, как эти отдельные проявления мужества и благородства постепенно ведут к созданию боевого коллектива. Одинокий, отчаянный бой каждого за то, чтобы остаться в «ящике с живыми», как называют лагерную картотеку, превращается в общую борьбу за человеческие жизни и человеческое достоинство заключенных. С этой темой связана линия развития Зденека и многих других персонажей. Показывая единичное, индивидуальное в людях и событиях, Фрид в то

же время выходит за пределы изображаемого куска действительности. Он отвечает своим романом на один из важных вопросов — вопрос о том, как сохранить человеку свое достоинство, свой человеческий облик. И отвечает на него так же, как отвечает вся прогрессивная литература современности: спасение от враждебных человеку сил не в отъединенности и пассивности, а только в слиянии с коллективом в совместной борьбе.

Этот же вопрос поставлен и в романе Э. Валенты «Иди на зеленый свет!». Действие романа разворачивается в полном смысле слова как «душевная биография» героя — профессора и писателя Карела Шимона. Это нелегкая биография. Шимон — человек, склонный к эгоцентризму, к мучительной, разъедающей рефлексии, искусственно отгораживающийся от жизни, крайне пассивный. Постепенно сама жизнь заставляет Шимона отказаться от своего эгоистического и в то же время мучительного одиночества, он вступает в разнообразные отношения с окружающими, сердцем, а не только холодным рассудком постигает человеческие трагедии и постепенно начинает принимать участие в подпольном народном сопротивлении оккупантам.

Сблизившись с обыкновенными людьми и включившись сначала как бы невольно в их борьбу, Шимон замечает, как меняется его пессимистический взгляд на человеческую природу, как много душевной красоты и мужества проявляют обычные люди, не представлявшие для него прежде никакого интереса. Потрясает его встреча с советскими парашютистами. В них он видит живое подлинно человеческое воплощение героизма, о сущности которого он, Шимон, долго и бесплодно теоретизировал. И помогая с опасностью для жизни советским бойцам, Шимон обретает, наконец, то понимание смысла жизни, которое он не мог найти. И это радостное гордое ощущение своей причастности к бессмертной силе позволяет Шимону мужественно и спокойно встретить направленные на него дула оружий фашистских убийц. Несомненно не только смерть, но и извечное стремление человека найти правильный путь, путь «за зеленым светом надежды», придающий смысл и ценность его жизни и борьбе, — к такому выводу приходит после долгих и мучительных метаний и сомнений герой и таков оптимистический итог книги.

В романе Валенты использованы разнообразные приемы раскрытия человеческой психологии. Особенно близок Валента по своим приемам к роману Ржезача «Перевал». Во многих отношениях его произведение развивает традиции, плодотворные для чешского романа. Но наряду с этим художественный метод Валенты имеет и другую сторону, с которой связана его серьезная ограниченность и которая таит в себе опасность. Противоречия в методе писателя сказались прежде всего при анализе психологии героев.

Один из наиболее часто применяемых Валентой художественных приемов — внутренний монолог и особенно несобственно прямая речь. Этот прием, оттесненный на задний план в послевоенные годы, — не новинка в чешской литературе. Чехословацкие критики спра-

ведливо отмечают исключительное мастерство внутреннего монолога у Чапека. Нам хотелось бы обратить внимание на использование этих же приемов нового искусства в творчестве социалистических писателей.

Так, одним из любимых и чрезвычайно тонко разработанных художественных приемов Пуймановой является использование несобственно прямой речи, в которой взволнованный или иронический голос автора как бы сливается с голосом персонажа, передавая не только его мысли, но и их оценку. Этот прием служит у Пуймановой для передачи интимной связи внутреннего мира человека, объективной реальности и авторской точки зрения. Одна из характернейших особенностей художественного письма Пуймановой во всей трилогии — мастерская передача событий и обстоятельств, увиденных глазами того или иного персонажа. Это достигается путем своеобразного сочетания внутреннего монолога и авторской речи. При этом писательница употребляет язык, характерный для данного персонажа, и неуловимые черты только ему свойственной оценки действительности обогащают его облик. Так, с замечательным мастерством передан мир мыслей и чувств подростка Ондreja в первой главе, рассказывающей о смерти отца и переезде семьи в Прагу, причем сравнения здесь почерпнуты из мира детских образов (например, корзинка, которую поручили сторожить Ондрею, исчезает, «как волшебная шкатулка фокусника»). А как тонко раскрыт душевный мир Неллы Гамза в таком же непрямом монологе, в котором рассказывается о ее работе в конторе мужа!

В то же время сохранение непрямой формы позволяет выразить в скрытом виде оценку автора. Так, в том же романе ироническое осмысление получает весь круг мещанских представлений преуспевающей маникюрши Ружены в сцене ее первой встречи с «роковым соблазнителем» Карелом Выкоукалом. «Усадив ее возле себя на подушки, обтянутые скрипучей вишневой кожей, такой, из которой делают шикарные громадные сумки, он пустил машину. За городом он попросил ее снять перчатку — замша ручной работы, недельный заработок — и поцеловал ей руку. Это была любовь, о боже, какая это была любовь! Такая бывает только в кино, и так ее переживают лишь девушки». В этих словах — вся Ружена с ее мещанским представлением о мире, с ее неутолимимым стремлением к «светскости», понятия о которой она почерпнула из киноевиков, с ее стремлением облекать человеческие чувства в формулы голливудской драмы. Здесь за мнимой объективностью скрыта явная насмешка автора.

А вот пример совершенно иного использования несобственно прямой речи в сцене казни Еленки. Непосредственная, обостренная реакция на все происходящее в эти предсмертные часы, неожиданные вспышки надежды, тоскливое подсчитывание оставшихся минут и предсмертные размышления человека, подводющего итог своей жизни, — все это передано Пуймановой с потрясающей психологической правдивостью. Глубоко человечны все воспоминания Елены о детстве, о матери и брате, о муже и сыне, ее мысленный разговор с

отцом, пример которого укрепляет ее веру и мужество, ее мысли, вызванные светящимися окнами маленьких домиков, мимо которых едут грузовики с обреченными на смерть.

Пуйманова с большим мастерством обращается также и к приему внутреннего монолога. Интересны в этом отношении долгие и мучительные размышления Ондreja Урбана («Люди на перепутье») утром, после расстрела рабочей демонстрации в Нехлебах, когда «тревожная заноза в памяти Ондreja пробудилась раньше него». От смутных воспоминаний детства, среди которых встает образ застреленной жандармами накануне Франтишки Поланской, от разрозненных мыслей вроде: «...сколько может весить пуля, которая убила Поланскую?» — Ондрей переходит к трудным размышлениям о том, кто же виноват в случившемся. Воспроизводя медленный, напряженный, сбивчивый ход мыслей человека, не привыкшего размышлять об общественных проблемах и ослепленного многими предрассудками, писательница ясно раскрывает один из этапов пробуждения сознательности в Ондрее. И сам расстрел в Нехлебах предстает в размышлениях Ондreja во всей удручающей жестокости и бессмысленности. Этот внутренний монолог, как и другие в трилогии, несмотря на его психологическую конкретность, весьма далек от нерасчлененного потока сознания и подчинен реалистическому изображению важнейших тенденций действительности.

Валента широко использует несобственно прямую речь, однако у него этот прием не служит для выражения авторской точки зрения. Напротив, тесная связь мысли героя с изображением объективной действительности ведет к своего рода «субъективизации» последней. Изображаемая обстановка и события становятся как бы проекцией мыслей и чувств героя, а это обедняет, а иногда и искажает картину действительности. Подчас Валента идет по стопам тех писателей модернистского толка, у которых изощренная психологическая интроспекция ведет к стиранию граней между анализом сознания героя и анализом болезненной психологии самого писателя (например, у А. Жида), к субъективистскому произволу.

Чешские писатели 20—30-х годов достигли большого мастерства не только в анализе тонких душевных движений, но и в изображении борьбы идей, острых конфликтов в интеллектуальной сфере (замечательные примеры можно найти в творчестве К. Чапека, например, в его пьесе «Мать», в произведениях И. Ольбрахта, в романах В. Ржезача 30—40-х годов и пр.). Эта линия, на наш взгляд, нашла свое яркое продолжение в романе Я. Отченашека «Гражданин Брих». Герои книги много спорят, причем автор сталкивает различные точки зрения (защитника абстрактного гуманизма Бриха с коммунистом Бартошем, с реакционером Ражем, с приспособленцем Мизиной, с проповедником христианской морали Маркупом). Я. Отченашек не лишает представителей разных точек зрения сильных по видимости аргументов, в романе победа нового не достигается упрощенным путем. Но правота различных мнений проверяется самой действительностью, которая находит широкое отражение в романе. И всем ходом повест-

вованя автор подводит к выводу об оптимистическом торжестве новой правды.

Один молодой чешский критик с удовлетворением отмечает, что в романе Валенты ясный свет разума противостоит темной иррациональности фашизма. Однако как раз метод разложения чувства и мысли героя при одинаковом внимании как к отстоявшимся мыслям и решениям, так и к темным, подсознательным, навеянными страхом и отчаянием психическим проявлениям мешает такому противопоставлению.

Мы не хотим сказать, что сфера подсознательного должна быть исключена из поля зрения романа; любопытен, например, прием, используемый Плугаржем в книге «Оставишь меня — погибнешь». В тяжелой полудремоте в мозгу одного из героев — Вацлава — часто всплывают услышанные днем фразы, и теперь своим странным и двусмысленным характером они углубляют сгущающееся ощущение безнадежности его положения. Здесь этот прием подчинен общей идее романа.

Внимание Валенты в основном сосредоточено на анализе противоречивой психики героя. Шимон страдает от своего индивидуализма и гордится им, казнит себя за малодушие и оправдывает, обвиняет себя в пассивности и благословляет ее. Он мечется между цинизмом и верой, между горьким нигилизмом и страстным желанием найти дорогу к «зеленому свету надежды».

Шимон до самого конца не может полностью преодолеть раздрающих его душу противоречий. Конечно, наши основные претензии к роману заключаются не в том, что автор не наделил героя стопроцентной сознательностью или слишком обнажил его недостатки, а в том, что противоречия в психике героя иногда ведут к утрате целостности образа. Иногда трудно уловить, какое же начало из всех борющихся в душе героя побеждает? И как ни впечатляет эволюция Шимона, иногда приходит в голову мысль: а не одно ли это из минутных превращений раздраемого между верой и горьким цинизмом человека. Думается, что подобное читательское ощущение противоречит намерениям автора. А вызвано оно тем, что писатель никогда не обнаруживает — и в этом ограниченность его метода — более глубокого и ясного понимания действительности, чем его герои.

Конечно, чехословацкие критики правы: роман Валенты не похож на большинство романов, вышедших в послевоенные годы в Чехословакии; и тем не менее во время чтения вас не оставляет ощущение чего-то знакомого. Рядом с Шимоном в памяти невольно встают герои Хемингуэя, Грехема Грина, Ремарка и многих других западных писателей. Но ведь Валенту многое отделяет от них. Большинство мастеров критического реализма на Западе не видит и не указывает своим героям реального выхода из тупика бессмысленных, непознаваемых для них и непереносимых жизненных обстоятельств. Валента, напротив, ясно видит выход, и потому, что этот выход, путь героя, соответствует историческим путям его народа, так оптимистично в целом звучание романа. Но поэтому и неуместна позиция автора,

равно приемлющего все «да» и «нет» своего раздираемого противоречиями героя.

Эта авторская позиция, выражающая сознание безысходности, капитуляцию перед непознаваемыми враждебными силами, чужда замыслу Валенты, и поэтому метод изображения иногда приходит в противоречие с идеей. Несомненно, что Валента имеет в виду не изображение частного казуса, он стремится ответить своим романом на большие и значительные вопросы современности, показать типические закономерности судьбы чешской интеллигенции. По выражению одного из чешских критиков¹, писатель «разлагает действительность на части для того, чтобы снова воссоздать ее», однако мы согласны с рядом критиков, что синтез удастся писателю в гораздо меньшей степени.

Чехословацкие критики много писали о том, что прямолинейное воплощение в персонажах общественного развития, наблюдавшееся у ряда писателей, ведет к схематизму. Но именно на примере романа Валенты мы наглядно видим опасность обратного порядка: если единичное, индивидуальное в человеке понимается прежде всего как исключительное, а подчас и патологическое, то такое изображение сводит на нет общее, те законы, которые, в конечном счете, определяют историческое развитие. В ряде образов романа схвачены существенные стороны обстановки протектората, однако в целом действительность предстает в романе обедненной. И это происходит прежде всего потому, что Шимон является не только центром, но, так сказать, мерой вещей в романе. И большинство персонажей живет в романе главным образом ради Шимона, для более полного раскрытия его образа. Это относится ко всем женским персонажам, о которых мы мало что знаем, кроме впечатления, которое они производят на Шимона. И русские бойцы в романе имеют только одну функцию—окончательно укрепить Шимона на избранном им пути; этой служебной ролью в произведении объясняется односторонность и схематичность образов советского полковника, врача Ирины Николаевны, майора Миши и других.

Роман Валенты очень убедительно доказывает, что, когда автор ставит перед собой более значительные цели, чем изображение смятенной и разорванной психологии человека, подавленного хаосом мира, когда он хочет глубоко показать действительность и вскрыть тенденции ее исторического развития,— а Валента ставит перед собой именно такие цели,— многие из приемов, используемых мастерами психологического романа Запада, вступают в противоречие с замыслом произведения.

Об этом же свидетельствует и роман Богуслава Бржезовского «Люди в мае» (1954), появление которого некоторые критики приурочивают к началу нового этапа романа, обращения его к изображению внутренней жизни человека. Роман Бржезовского распадается на несколько своего рода психологических новелл, дающих иногда довольно

¹ М. Р е т ě ě к, «Nový Život», 1957, № 1.

тонкие зарисовки самочувствия представителей различных общественных групп в майские дни 1945 года.

Однако внутренний мир людей у Бржезовского отделен от реальных жизненных обстоятельств, от живой многокрасочной действительности. Поэтому психологический анализ приобретает абстрактный, иногда субъективистский характер, несмотря на несомненное мастерство автора. Именно благодаря отсутствию объединяющего действия, фрагментарности и порой импрессионистичности психологических наблюдений автору не удается создать и сколько-нибудь цельный образ великого исторического момента. События мая 1945 года предстают как некий фатум, несущий освобождение одним и гибель другим, как своего рода судный день, когда всем воздается по заслугам.

Роман Бржезовского свидетельствует, по нашему мнению, о том, что самый тонкий психологический анализ не ведет к созданию яркой и правдивой картины жизни в ее значительных проявлениях, если он не является частью изображения действительности, если он приобретает самодовлеющий характер.

Талантливые книги Валенты и Бржезовского, как и ряд других произведений, появившихся в Чехословакии в последнее время, вносят в чешский роман те моменты, которые в настоящее время важны для его развития, воскрешают несколько отступившее на задний план мастерство «глубинной разведки» внутреннего мира человека. Но они с большей ясностью доказывают, что подобное обогащение не должно уводить чехословацкую литературу с основного пути, по которому она шла последнее десятилетие, — с пути создания реалистических, общественно значительных произведений. Реалистический социальный роман, как показывают достижения прогрессивных писателей многих стран, вырабатывает свой метод изображения человека с учетом всех достижений современной литературы.

Он не может использовать в готовом виде приемы, почерпнутые из арсенала модернистского искусства, не перерабатывая их в соответствии с общей реалистической концепцией произведения. И сильные и слабые стороны романов Валенты и Бржезовского также свидетельствуют об этом.

* * *

Подведем некоторые итоги. Современный чешский роман продолжает традицию социального романа 20—30-х годов, в котором происходило становление метода социалистического реализма. В 20—30-х годах роман социалистических писателей занимает значительное место в развитии национальной литературы и отвечает на многие центральные вопросы, вставшие перед ней. Послевоенный роман продолжил эту традицию и обогатился серьезными новаторскими достижениями. Его художественное новаторство во многом связано с новым пониманием роли народа в историческом процессе. Поэтому жизнь героя в романе выступает в тесной связи с судьбой народа, и неправы, как нам представляется, те чехословацкие критики, которые видят

будущее романа в отказе от «политического сюжета», от сюжета «романа о стройке» и в замене его «душевной биографией героя». Лучшие достижения чешского романа 1954—1957 годов, ознаменовавшие более глубоким проникновением во внутренний мир человека, более тонким и совершенным изображением человеческой индивидуальности,— отнюдь не сводят на нет достижения романа 20—30-х годов и первого послевоенного десятилетия, а продолжают и углубляют их. Глубокое раскрытие человеческих судеб неразрывно связано с широким изображением действительности в ее социальных закономерностях. И выдвигание на первый план «личной» тематики в противовес общественной и индивидуальной судьбе как единственной основы сюжета, которое предлагается некоторыми критиками, несомненно, привело бы к отказу от новаторских достижений чешского романа. Оно противоречит основной линии его развития.

Современный чешский роман проделал большой и сложный путь. Его развитие не отделено непроходимой стеной от других направлений и использует достижения критического реализма, а также некоторые приемы натурализма и психологического романа 30-х годов, подчиняя, однако, их принципам реалистической типизации. Анализ ряда произведений последних лет показывает, что эти приемы не могут быть перенесены в «готовом виде», они перерабатываются в соответствии с идейно-художественной концепцией произведения. Это относится в первую очередь к приемам психологического анализа, выработанного западным романом XX века. Развитие чешского романа показывает, что те приемы, которые хороши для анализа раздвоенного сознания мятущегося интеллигента-созерцателя, не годятся для раскрытия внутреннего мира человека-борца, активного участника преобразования жизни, что глубокое изображение действительности не может быть дано сквозь призму такого мечущегося и растерянного героя и что автор не может занимать позицию «невмешательства», если он хочет верно показать перспективу исторического развития. Чешский роман идет по пути все более глубокого раскрытия человеческой индивидуальности, и он вырабатывает для этого свои приемы, используя все лучшее, что достигнуто современным искусством.

Несомненно, что путь чешского романа — в дальнейшем обогащении и развитии завоеванных им новаторских достижений — достижений социалистического реализма.
